BIBLIOTECA COMUN
LAZZERINIANA - PRAT
FONDO PETRI

Ristretto
delle vere Regole, e Necessarie Cognizioni di tutto quello, che appartiene al Canto Ecclesiastico, spiegate

da

Giovan Franc.° Becattelli
Fiorentino
Maestro di Cappella della Città di Prato.

Copiate dallo Scartaf.io di M. A. Martini S. P. corrette di proprio pugno dall' Autore.

1729.

3.

Indice de Capitoli

Del Canto Fermo, e sua definizione Cap: 1. a carte 1.
Delle Posizioni, o Luoghi del Canto. Cap: 2 a car: 2.
Delle Figure delle Note, e delle Chiavi Cap: 3. a car: 6.
Degli Accidenti Cap: 4. a car: 12.
Degli Intervalli Cap: 5. a car: 14.
Delle diverse Specie degli Intervalli Cap: 6. a car: 17.
Delle Medietà della Diapason. dalle quali nascono le Forme de' Tuoni Cap: 7. a car: 19.
De Tuoni Irregolari Cap: 8. a car: 28.
Modo di dar la voce in tutti i Tuoni Cap: 9. a car: 37.
Del Buon Modo di modulare Cap: 10. a car: 42.
Delle Cadenze Cap: 11. a car: 52.
Del Buon Modo di comporre le Cantilene in generale. Cap: 12. a car: 61.
Delle Cantilene in particolare Cap: 13. a car: 65.
Del Canto Fratto Cap: 14. a car: 65.
Dell' Intrinseca qualità delle corde Musicali. Cap: 15. a car: 67.

Del Tuono Musicale Cap: 16. a car: 72.
Del Modo di Tastar coll' Organo a tutti i Tuoni, e dell' intelligenza, che devono avere i Cantori della Corda Fondamen: tale dell' Organo. Cap: 17. a car: 77.
Istruzione per le Trasportazioni Cap: 18. a car: 81.

Del Canto Fermo, e sua definizione.
Cap: I

Il Canto Fermo è quel Canto, di cui si serve Santa Chiesa nei divini Uffici: Si dice Fermo per esser senza battuta, cioè senza misura di tempo a differenza del Canto Figurato, il quale vien regolato dalla battuta, la quale è quello alzare, ed abbassare della mano, che fa il Maestro di Cappella, che presiede, e governa il Canto.

Si dice ancora Canto Piano, ovvero Musica Piana, perche procede senza intervalli, che vale a dire senza consonanze, cantando tutti nella medesima posizione di voce, cioè all'Unisono a distinzione del Canto Figurato, il quale procede per consonanze, che sono quella diversità di voci, che fanno nello stesso tempo le diverse parti, che lo compongono, le quali sono il Basso, il Tenore, l'Alto, e il Soprano, tanto colle naturali voci, quanto colle strumentali.

Questo Canto si dimostra, e s'apprende per via di certi righi, ed spazi interposti da rigo, a rigo, con iquali si dimostra una scala, per la quale, colla scorta d'alcune cifre, chiamate da Musici, Note poste ora ascendenti, ora discendenti, ed ora di salto, si comprende chiaramente l'alzamento, e abbassamento della voce.

Delle Posizioni, o Luoghi del Canto.

Cap: 2.

Gli Antichi avevano assegnato sedici luoghi da variar la voce, cominciando dalla parte bassa, cioè grave, e procedendo gradatamente verso l'acuta, eccettuatane una di dette voci, la quale benchè diversa, risedeva, e risiede nella stessa posizione di un altra: onde per questo i luoghi erano realmente quindici, e sedici erano le voci.

Alcuni secoli dopo, che il Canto fu introdotto nella Chiesa, furono dal Dottissimo Monaco Guido d'Aretino accresciuti i detti luoghi di altri cinque; onde arrivarono al numero di venti disposti in dieci righi, e dieci spazj.

Avanti a questa disposizione di Guido Aretino i quindici luoghi di queste voci erano contrasegnati colle prime sette lettere dell'Alfabeto A. B. C. D. E. F. G. le quali si replicavano fino al compimento di quindici con questa differenza che le prime sette le facevano Majuscole, le altre sette Minuscole, e la decima quinta Minuscola doppia in questa forma.

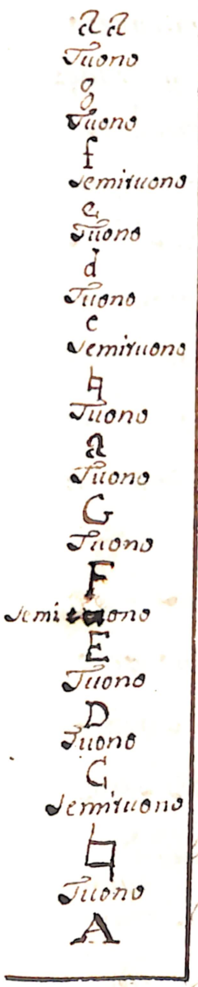
A. B. C. D. E. F. G. a. b. c. d. e. f. g. aa.

Queste si chiamavano le lettere Gregoriane, perchè si trova, che il primo Riformator del Canto Ecclesiastico S. Gregorio Magno, dal qual prende il nome di Canto Gregoriano, con quest'ordine

di lettere contrassegnasse le dette voci, o luoghi. La ragione poi perche prendesse dall'Alfabetto le prime sette lettere, e non le prime quindici per contrassegnare le dette quindici voci, sic= come avean sempre usato i Greci, i quali nella Massima es= tensione de loro quindici Tuoni, o Modi, ciascheduna voce con diversi caratteri contrassegnarono, la ragione dico è questa, che le voci musicali naturalmente Emmèli, cioè atte alla modu= lazione, non sono più che sette, poiche l'Ottava è la stessa della prima, posta il doppio più alto, cioè più acuta il doppio della prima: onde per questo l'Ottava si chiama replicata della prima, cioè dell'unisono, la Nona replicata della seconda, la decima replicata della terza, e così tutte l'altre fino alla decima quinta, che si chiama triplicata dell' unisono, e duplicata, o replicata dell'Ottava, come per ragione di similitudine cavata da numeri, l'undici è un replicato dell'unità, il dodici del due, il tredici del tre. Essendo adun= que sette le voci della Musica, sette parimente doveano esser le lettere per loro contrassegno, e così come si replica= vano le voci fino al numero di quindici, così si replica= vano le dette sette lettere.

Queste voci musicali dall'una all'altra procedendo gra= datamente comprendono un intervallo, cioè una distanza

chiamata da Musici propriamente Tuono, e da molti, intervallo di voce perfetta, eccettuatone alcune, tra le quali vi è l'intervallo d'un Semituono, benchè questo Semituono non sia la metà del Tuono; conciosiacosachè la più prossima divisione del Tuono trovata da Moderni è che il Tuono si divide in cinque parti, le quali si dicono Quinti, e dividendosi il Tuono in due Semituoni uno è maggiore, che contiene tre quinti, l'altro è minore, che ne contiene due; perciò si avverta esser falsa la dottrina degli Antichi intorno alla divisione del Tuono, come si mostrerà. Il Semituono, ovvero i Semituoni mischiati fra i Tuoni nell'ordine già detto delle voci sono Semituoni maggiori, e sono due di diversa proprietà: il primo risiede fra le lettere B, e C, e l'altro fra le lettere E, ed F, e loro replicate, cioè fra tutte le B, e C. E, ed F tanto majuscole, che minuscole. Sicchè nelle quindici voci solo quattro Semituoni si ritrovano, tutti gli altri son Tuoni, come qui si dimostra. Motisi però, che la lettera B si segna in questa forma ♮ per distinguerla da un altra lettera B, che si chiama B rondo, ovvero B molle, e si segna così b.



In oltre a questi quattro mostrati semituoni ne fu aggiunto un altro accidentale, che lo chiamarono, come qui sopra è detto B tondo, ovvero B molle, e fu che abbassarono con un segno dimostrativo la voce di B Minuscolo per un semituono, il quale è un semituono minore: onde abbassata detta voce un semituono minore, dove dall'A alla B correva un Tuono, venne ad esservi l'intervallo d'un semituono maggiore, e il detto segno di B tondo in oggi è questo b, il qual segno se non v'è realmente segnato non vi si deve mai intendere. Sicche in tutto costituirono cinque semituoni quattro fissi, e uno accidentale, e queste sono le sedici antiche voci, come si è detto nel principio, eccone di nuovo l'ordine.

Nell'antichissima divisione detta di Pittagora, e di Eratostene i dimostrati semituoni erano semituoni minori, e quello che io dimostro minore fra la b, e ♮ era maggiore, e i Tuoni erano tutti eguali. A Tolomeo, a Didimo, e ad altri Greci, per mio supposto, non sodisfacendo detta divisione, ne trovarono altre, colle

quali corressero l'errore dei semituoni, ma inciamparono in un altro, che fu il tornarghi i Tuoni differenti alcuni maggiori, ed altri minori; onde per questo tutte le antiche Diatoniche divisioni sono false; poiche la divisione più prossima al vero, ritrovata modernamente si è, che i Tuoni son tutti eguali, e i semituoni tutti maggiori, eccettuato quello, che ho dimostrato minore, secondo la ragione de Quinti detta di sopra. (Chi volesse di questo le prove, e le ragioni legga le altre mie opere Teoricali, perche dette ragioni, e prove non possono intendersi da chi non ha cognizione della Geometria, e della scienza delle Proporzioni.) Questo adunque è l'antico sistema Massimo detto da Moderni impropriamente Monocordo. Guido Aretino lasciato l'antico difficultuoso metodo d'apprender l'Arte del Canto, e trovatone un altro più facile, il quale è, che fatto un piccolo sistema, cioè un ordine di sei voci contenendo cinque intervalli dispose, che il semituono risedesse nell'intervallo di mezzo, tanto che avesse due Tuoni sotto, e due sopra, e alla prima voce di questo piccolo sistema, (il quale si chiama Esacordo, ovvero Reduzione) diè per nome la sillaba Ut, alla seconda Re, alla terza Mi,

alla quarta Fa, alla quinta Sol, e alla sesta La, le quali silla=
be egli le cavò dai capi versi della prima strofe dell'Inno di S. Giovan Batista
Ut queant laxis &c. Onde secondo la sua disposizione il semituono
risiede tra le voci Mi, e Fa, come qui dimostro
Volendo poi egli adattare questo Esacordo sopra le
voci del sistema Massimo, e vedendo, che sotto il
primo semituono, che risiede fra le lettere ♮, e C
non v'era altro, che un tuono, aggiunse un altra
voce sotto la prima A, e la contrassegnò colla
lettera Gamma Γ, che è il g de Greci. Egli poteva in
questo caso trasportare le antiche lettere, se=
gnando coll'A questa sua aggiunta voce, e il semituono
primo sarebbe tornato fra le lettere C, e D, e il secondo
fra l'F, e l'G, ma non volle farlo, perche non si perdesse
la memoria, e la cognizione dell'ordine antico del siste=
ma Massimo, e contrassegnò la detta corda aggiunta
col g alla Greca, perche si avesse sempre a memoria
non esser sua l'invenzione del detto sistema, ma bensì
dei Greci.

La
Tuono
Sol
Tuono
Fa
Semituono
Mi
Tuono
Re
Tuono
Ut

Aggiunta dunque questa corda per poter dar principio
coll'Ut al primo Esacordo, ordinò poi tanti Esacor=
di, quanti erano i semituoni, cioè quattro fissi natura=
li, e uno accidentale con maravigliosa disposizione

che l'uno incastra dentro l'altro, essendo le distanze da un semi=
tuono all'altro non di sei voci, mà di quattro, e di cinque. Inoltre
avendo aggiunte ancora nella parte acuta altre quattro voci
tanto che fra tutte le ridusse al numero di venti rispetto alle
posizioni, o luoghi, dove le assegnò; ma l'altro ventidue
rispetto a i due B Molli, che risiedono nella stessa posizione
del B segnato in figura quadrata così ♮, venne ad acquistare
due altri semituoni, uno accidentale di B Molle in ottava
sopra al primo B Molle, e l'altro fra le lettere ♮♮, e cc: ond'è
a i cinque detti Esacordi aggiunse altri due Esacordi chiaz=
mando le prime sette lettere Majuscole, Ordin Grave; le
seconde sette minuscole, Ordine Acuto, e le altre sei
minuscole doppie, Ordine sopracuto. In oltre chiamò il
Fa che risiedono nella lettera C, Fa di B quadro, e il
loro Esacordo, Ordine di B quadro. Quelli della lettera
F fa di Natura, e il loro Esacordo Ordine di Natu=
ra, e quelli di B Molle Fa di B Molle, e il loro
Esacordo Ordine di B Molle; con queste distinzio=
ni, che quelli delle lettere Majuscole si dicono
B quadro, e Natura Grave. Quelli delle lettere Minu=
scole B Molle, B quadro, e Natura Acuta: e quelli
delle lettere Minuscole doppie B Molle, e B quadro

sopracuto. La ragione per che egli stendesse il sistema Massimo fino a venti posizioni, fu perche in esso volle dimostrare la potenza, ovvero estensione della voce umana dall'età virile, fino alla fanciullezza, cioè dalla più bassa corda, che comunemente può con chiarezza intonare un uomo, alla più acuta, che comunemente può intonare senza grave sforzo un fanciullo, risedendo fra questi due estremi le voci della parte del Basso, del Tenore, dell'Alto, e del Soprano, che sono le quattro parti, che compongono i concerti Musicali.

Dimostrazione di tutto il Sistema di Guido.

	Par B Quadro Graue	Per Natura Graue	Par B Molla Acuto	Par B Quadro Acuto	Par Natura Acuta	Par B Molla Sopracuto	P B Quadro Sopracuto		
ee	decimo	Spazio					la	20	
dd	decim.°	rigo				la	sol	19	
cc	Nono	Spazio				sol	fa	18	B Qua: Soprac.
♮♮bb	Nono	rigo				fa	mi	17	B Mol: Soprac.
aa	ottavo	Spazio			la	mi	re	16	
gg	ottavo	rigo			sol	re	ut	15	
f	Settimo	Spazio			fa	ut		14	Natura Acuta
e	Settim.°	rigo		la	mi			13	
d			la	sol	re	Sesto	Spazio	12	
c			sol	fa	ut	Sesto	rigo	11	B Quad: Acuto
♮b			fa	mi		quinto	Spazio	10	B Molle Acuto
a		la	mi	re		quinto	rigo	9	
g		sol	re	ut		quarto	Spazio	8	
F		fa	ut			quarto	rigo	7	Natura Graue
E	la	mi				terzo	Spazio	6	
D	sol	re				terzo	rigo	5	
C	fa	ut				second.°	Spazio	4	B Quadro Graue
♮	mi					secon.°	rigo	3	
A	re					primo	spazio	2	
Γ	ut					primo	rigo	1	

Delle Figure delle Note, e delle Chiavi.
Cap: 3.

Ordinato così il sistema disteso in dieci righi, e dieci spazj, come si vede nella mostrata figura avendo posto il Γ, Gamma segno della prima voce, nel primo rigo, e l'A nel primo spazio, e così gradatamente tutte a venti le posizioni, si servì di alcune figure in forma quadrata in questa maniera ■ e chiamare note per dimostrare con esse poste in detti righi, e spazj le voci necessarie a costituire le Cantilene; le quali note dopo Guido furono fatte di varia figura, cioè Quadre, Oblique, e Tonde, e queste Tonde per gentilezza di scrittura furono ridotte in forma di Romboide così ◆, benchè tuttavia si chiamino Tonde. Ecco le loro figure. Quadre ■ Oblique Tonde ◆. Oltre a queste si danno le note legate, e si chiamano figure doppie, così come figura doppia è la nota Obliqua, la quale contiene due note una nel suo principio, e l'altra nel suo fine, cioè in amendue i suoi estremi. Ecco le note doppie : di queste figure in quella, che ha una nota sopra l'altra, si deve cantar prima quella di sotto, e poi quella di sopra, e nell'altra il contrario, e lo stesso è nella nota obliqua, che

delle due note, che ella contiene si dee dir prima quella nella parte acuta, e poi l'altra nella parte grave.

Notisi, che le note Oblique non si possono mai usare ascendenti, ma sempre descendenti, e così le note Tonde, e di queste Tonde non se ne può scrivere meno di due, ma più sì: Inoltre sotto le Note Tonde non vi deve mai cadere sillaba di parole, e il far diversamente è gravissimo errore, secondo la mente degli Antichi Autori. E per vero dire quanto sia poco lodevole l'uso d'alcuni Moderni di porre le note Tonde sopra le sillabe brevi per denotare la brevità delle medesime sillabe, lo lascio considerare a chi ha fior di senno, mentre non sò, come si possan credere tanto ignoranti gli Ecclesiastici, per lo che possa aver luogo il dubitare, come senza l'ajuto delle suddette note Tonde non sappiano le brevi sillabe dalle lunghe distinguere. E se chi pratica il Canto Ecclesiastico non ha necessità di questa distinzione, perchè mettere in pratica una cosa, che non serve a nulla contro l'uso, e il costume, anzi contro i lodevoli insegnamenti degli Antichi? Ma per non m'allungare in cose superflue seguiterò a dire, che questa diversa figura delle Note, come ancora il trovarsi le medesime Note Quadre, e Oblique in alcuni libri di Canto Fermo scritte col gambo, o come altri dicono codate così non

significa diversità alcuna di tempo, o valore, come alcuni di corto intendimento hanno creduto, e molti ancora credono, ma solo son fatte per comodità di porvi sotto le parole, e per render più vaga e più adorna con tal diversità la scrittura. Si trovano alcune note doppie in una medesima posizione così e vuol dire, che se sono accoste assai, come le mostrate, si deve tener ferma la voce per il valor di due note, se poi sono un poco separate si deve staccar la voce, e poi ripigliarla; ma perche non sempre si trovano libri scritti da dotta mano, perciò non vi è assolutamente da fidarsi, avendo io molte volte veduto dette note separate, che dovevano esser tenute per due note senza stacco, onde in questo bisogna osservare, che detti stacchi non sieno troppo frequenti, ma solo quando si saranno cantate molte note, e quando bisogni per la lunghezza del Canto prender fiato, e questo si rimette alla buona perizia del Cantore. Benchè io ho osservato nei libri antichi, dottissimamente scritti, che quando devonsi staccare sono scritte un poco separate con una linea sottilissima perpendicolare nel mezzo, chiamata virgola del Canto, in questa forma . Si conchiude adunque, che le note nel Canto Fermo, benchè di varia figura, non hanno varietà alcuna nel tempo: se non quanta ne richiede l'espressione delle parole, la gravità del Canto, il metro ne' versi, e la Cadenza, come a suo luogo si

dirà.

Ritornando al Sistema Massimo è necessario sapere, che delle dette Venti voci, o corde, che così ancora si chiamano, non sono per il Canto Fermo necessarie più che sedici, le quali sono le contenute dai primi cinque Tetracordi, cioè le antiche quindici coll'aggiunto il Gamma Γ da Guido: onde per questo invece di dieci righi, e dieci spazj diremo, che i righi, e gli spazj sieno otto, i quali convengono quattro chiavi naturali, che sono l'estremo acuto dei semituoni, e una chiave accidentale. Le chiavi naturali sono le due lettere C c, e le due F f dando nome a quelle di C chiavi di B Quadro, e a quelle di F chiavi di Natura: Gravi quelle dell'Ordine Grave; Acute quelle dell'Ordine Acuto; e la Chiave accidentale è quella di B Molle posta nel quinto spazio, la quale per essere nell'Ordine Acuto si dice B Molle Acuto. Le quattro Chiavi naturali, acciocchè i principianti con somma agevolezza le capiscano è necessario disporle sopra le quattro minori dita della mano sinistra in questa maniera.

2.a Natura Acuta.
4.a B quadro Acuto.
5.a Natura Acuta.
4.o B quadro Grave.

Benche la parola B quadro esprima la corda segnata col B quadrato così ♮, non ostante quando si dirà B quadro, B quadro grave, B quadro acuto &. senza particolar distinzione, s'intenderà sempre per il Fa di detto B quadro, cioè per le corde segnate colle lettere C, c, cc.

Di queste quattro chiavi, che sono i luoghi, dove si deve dir Fa due son quelle, che si segnano, e sono quelle, che stanno in rigo, le quali sono Natura Grave, e B Quadro Acuto, che la prima si segna con tre note, da alcuni chiamate tre zocco: li in modo, che il rigo, dove è segnata gli passi per il mezzo così, , e la seconda si segna con due note così come ancora si può vedere nella tavola, dove ho mostrato il Sistema Massimo.

La Chiave Accidentale di B Molle, che sta sempre posta una voce sotto al Fa di B Quadro Acuto, se non v'è segnata, non vi si deve mai intendere, e l'antico suo segno è questo ♮, e il moderno è questo b. L'altre due Chiavi si chiamano imagi: narie, perchè non hanno segno alcuno, poichè la cognizione di loro si cava dalle segnate. Si deve adunque fare una buona pratica del posto delle dette Chiavi, interrogando i principianti, come per esempio: dove sta B Quadro Acuto? I quali se rispondono una quarta sotto a Natura Acuta risponden male; perchè essendo Natura Acuta Chiave Imaginaria, non si può da questa cavare alcuna cognizio: ne, ma deesi prima prender la cognizione dalla Chia: ve segnata, e poi nominar l'altra Imaginaria, così B Qua: dro Acuto sta una quinta sopra a Natura Grave, e una quarta sotto a Natura Acuta: Natura Grave sta una quinta

sotto a B quadro Acuto, e una Quarta sopra a B quadro Grave.

Dopo questa cognizione è necessario ben intendere i righi, i quali benche siano otto, tuttavolta non se ne veggono segnati più che quattro, e questo avviene, perche le regolare Cantilene di Canto Fermo non devono eccedere otto posizioni, o al più nove, come a suo luogo si dirà. Sicche per tante voci servo: no quattro righi, e quattro spazj: è ben vero, che non son sempre i medesimi quattro righi, ma secondo in che posto stanno le Cantilene, si prendono i righi necessarj, cioè se la Cantile na è nell'Ordin Grave si prendono i primi quattro righi, se dell'Ordine Acuto, gli ultimi quattro: se è partecipe dell'uno e dell'altro ordine si prendono due righi dell'uno, e due dell altro; in somma si prendono quei righi, che fanno il comodo della Cantilena, e si distinguono per via delle Chiavi sud: dette; perche in qualunque dei quattro righi sia segna: ta la Chiave di Natura Grave sempre quel rigo s'inten: de per il quarto rigo del sistema, e così in qualunque rigo sa: rà segnata la Chiave di B quadro Acuto quello sempre s'in: tenda essere il sesto rigo del sistema. Ma quando ancora le Cantilene eccedessero le otto, e nove voci, anzi arrivasse: ro fino a dodici, come può seguire nelle Cantilene Miste l'istesse Chiavi col mutarle, ci fanno il comodo senza se=

gnar altro, che quattro righi | di adoprar tutti a otto i righi del Sistema, come per esempio, se la Chiave di Natura Grave sarà posta nel terzo dei segnati righi, e che la Cantilena debba andare una quinta, sesta, o settima sopra a detta Chiave si muti detta Chiave, nel luogo, dove si alza la Cantilena, e si ponga nel secondo rigo, noi averemo B quadro Acuto nel quarto rigo, e volendo andar più alto colla Cantilena, si segni la Chiave di B quadro Acuto nel terzo rigo, e averemo Natura Acuta nel quarto spazio, e volendo andar più alto si segni B quadro Acuto nel secondo rigo, e averemo Natura Acuta nel terzo spazio: onde l'ultima voce del Sistema, che è il La di Natura Acuta sarà nel quarto spazio, e così quanto più le Chiavi son poste basse, tanto più s'alza la Cantilena, e quanto più son poste alte, tanto più la Cantilena s'abbassa.

La Chiave accidentale di B Molle non si da mai in altro luogo, se non in quello, che ho mostrato, cioè nel quinto spazio, una posizione sotto a B quadro Acuto: onde è falsissima la dottrina seminata da molti, che hanno messo alla stampa dei libri, che si dia nel Canto Ecclesiastico il B Molle Grave, i quali per autorizzare queste loro Chimere di B Molli, e Diesis, ne fanno di questi inventare il Dottissimo, e Pijssimo

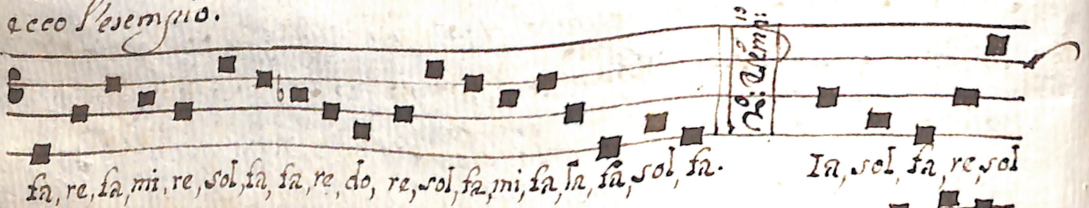
Martire Boezio, sotto il titolo d'una sua congiunta di Diesis, e di B Molli, le quali cose non solo a Boezio, il quale ter:minò la sua vita mortale nel principio del sesto secolo, ma nè meno a niuno Autore fino al secolo decimoquinto icon ca:dute in pensiero. E tornando al B Molle Siave dico, che fino a che durerà il Mondo nel genere del Canto Ecclesiastico non bisognerà mai, e se si trova qualche volta una Cantilena che lo porti per necessità, questo avverrà perche d.a Cantile:na sarà stata cavata fuori delle sue vere posizioni, e scritta a capriccio dello scrittore, oppure si userà in qualche luogo per modo di Cantare, in caso però che non muti l'ordine della lettura delle Note, perche quando per usarlo abbisognasse mutar detto ordine di legger le note, sarebbe gravissimo errore: le ragioni, e prove di questo io le ho trattate in altro libro di Teorica, e qual:che cosa in questo ancora si dirà a suo luogo.

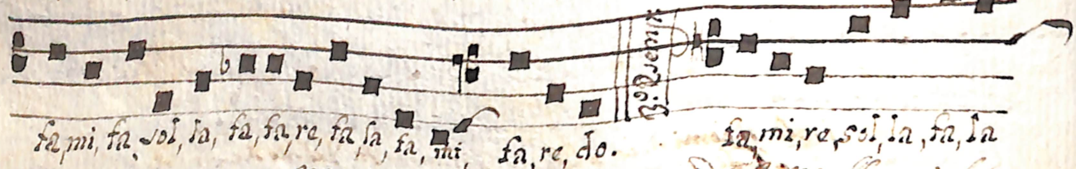
Il Modo di legger le Note nasce dalla cognizione delle Chiavi, perche ciascheduna ha il suo Esacordo, se la Cantilena oltrepassa l'Esacordo di qualche Chiave, bisogna far mutazione dall'uno nell'altro Esacordo, dove entra la Cantilena, e questa mutazione non è altro, che mutare il nome alle note, come per esempio essendo la Cantilena

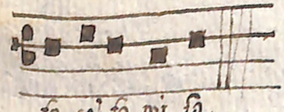
nell'Esacordo di Natura Grave, ogni qual volta ella passe-
gerà il La di Natura Grave, ella entra nell'Esacordo di B
Quadro Acuto, onde bisogna lasciar la lettura di Natura Gra-
ve, e prender quella di B Quadro Acuto, e per far questo si
fa la mutazione di nome della nota del luogo posto una
terza avanti al Fa, che si va a trovare, cioè il Fa di B Qua-
dro Acuto, il quale stando nel sesto rigo, il luogo della muta-
zione sarà il quinto rigo, e in questo quinto rigo, dove per
Natura Grave vi si dicea La, passando a B Quadro Acuto
vi si deve dir Re; mentreche ascendendo il Re è quello che
sta una terza avanti il Fa; così per lo contrario, dovendo dall'Esa-
cordo di B Quadro Acuto tornare a quello di Natura Grave, si
deve far la mutazione nel luogo una terza avanti al Fa, che
si va a trovare, onde il luogo una terza avanti al Fa di Natura
Grave sarà l'istesso quinto rigo, nel quale per B Quadro Acuto vi
si dice Re, discendendo a Natura vi si deve dir La; mentreche
discendendo, il La è quello, che sta una terza avanti il Fa, così
per tutte le chiavi nel passaggio dall'una all'altra ascendendo
si fa sempre la mutazione nel Re del Fa, che si deve trovare
e discendendo nel La; o per meglio dire quando si deve far muta-
zione, se si sale si comincia a leggere per il nuovo Fa dal suo Re: e se si scende si comincia a leggere per il nuovo Fa dal suo
La: Ma il buon Maestro sarà quello, che sarà, non solamente
intendere il buon modo di leggere le Note, ma eziandio d'intro-

nazione delle medesime (che è il più importante) con usar molta diligenza, acciocchè gli scolari prendano possesso delle voci, e particolarmente dei semitoni; poiche senza una buona pratica de medesimi riuscirebbe il tutto vano. Si avverta ancora, che la sillaba Ut per esser aspra a pronunziarsi fu mutata in Du, e di nuovo in oggi si è mutata in Do. Sicchè non si dice più Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La: ma Do, Re, Mi, Fa, Sol, La.

Inoltre è da avvertirsi, che trovandosi una nota col B Molle non può esser altro, che il Mi di B quadro Acuto, oppure un Mi che abbia un Fa una quarta sotto, e allora quella nota non dice più Mi, ma bensì Fa, e questa deve sempre dicendersi, e scendendo una, o due sole note, che poi tornino al Fa di sopra, sotto alla nota, che ha il B Molle, vi si dice Re, ecco l'esempio.







Ma se avanti alla nota di B Molle vi fossero note, sotto la posizione di detto B Molle, dette note vanno lette per il Fa, che sta sotto al detto B Molle, come nel secondo esempio si vede. Inoltre trovandosi

una sola nota sopra il La, molte volte detta nota si deve leggere per Fa, come si vede nel terzo esempio, ma questo non deve esser sempre, come molti credono, e come si dirà a suo luogo.
Intese bene le voci, ovvero corde del Sistema, si osservi prendere esseno il nome e dalla lettera dell' ~~Alfabeto~~ Alfabeto, e dalle sillabe della Deduzione, alle quali servono, come Gammaut, Gamma è la lettera Greca, colla quale è segnata la corda, e Ut è la sillaba, che gli tocca del primo Esacordo, così Are, e ♮mi; Cfaut C è la lettera, colla quale è segnata, e Fa è la sillaba, che gli tocca per esser la Chiave di B quadro Grave, e Ut è la sillaba che gli tocca, perchè in essa principia il secondo Esacordo, il quale è quello di Natura Grave: così Dsolre, che dice Sol per B quadro Grave, e Re per Natura Grave: Elami, che dice La per B quadro Grave, e Mi per Natura Grave. Ffaut, che dice Fa per Natura Grave, e Ut per B molle Acuto; Gsolreut, che dice Sol per Natura Grave, Re per B molle Acuto, e Ut per B quadro Acuto, e così tutte l'altre, che se servono a un sol Fa, ovvero Esacordo hanno un solo nome, cioè una sola sillaba della Deduzione, se servono a due, ne hanno due, e se a tre ne hanno tre, non essendo le diverse specie dei Fa più che tre, cioè B quadro, Natura, e B molle, che gli altri Fa son replicati di questi. Resta da osservare, che il nome delle Corde comincia dalla lettera dell'Alfabeto, colla quale sono segnate, e si pronunzia la detta lettera una sola

volta nel principio, eccettuatone il quinto spazio Bfa Bmi, che avendo due sillabe Fa, e Mi a ciascheduna sillaba si pronunzia la lettera dell'Alfabetto, doveche p. esempio in Gsolreut, che ha tre sillabe si pronunzia, e si scrive la lettera G solo nel principio; così Dsolre, Alamire, e tutte l'altre. La ragione di questo si è, che nell'altre corde, come Gsolreut quella voce, che dice sol è la stessa, che dice Re, e che dice ut, senza una minima variazione, cioè d'essere o più alta, o più bassa, solamente si varia la sillaba, ma non la voce; così in Alamire, in Dsolre. Ma nella corda Bfa, Bmi è diverso il caso, perche q.ta voce, che dice Fa non è quella, che dice Mi, e quando in detto luogo vi si deve dir Fa, non vi si può mai dir Mi, e quando vi si dice Mi, non vi dice Fa, toltone la mutazione d.lla Cantilena p. via degli accidenti: onde p. questo si chiama Bfa, p. quando vi si deve dir Fa, e Bmi p. quando vi si deve dir Mi, e p.ciò si replica la lettera p. denotare esser diversa la voce quella d.l Fa da quella d.l Mi.

Ecco p. ordine le sole sedici corde, come ho già detto, necessarie.

aa	aa la
gg	gg sol
f	f fa
e	e la mi
d	d la sol re
c	c sol fa ut
b ♮	b fa ♮ mi
a	a la mi re
g	g sol re ut
F	F fa ut
E	E la mi
D	D sol re
C	C fa ut
♮	♮ mi
A	A re
Γ	Gamma ut

Degli Accidenti
Cap: 4.

Gli Accidenti Musicali intorno alle voci in oggi sono tre B molle, quale si segna, come si è detto così b. Diesis, e si segna così ✕, e B Quadro. Notisi, che questa voce B quadro per accidente Musicale non significa la Chiave di B Quadro già detta, ma un segno accidentale, il quale si segna così ♮. Il B Molle posto a canto ad una nota la fa scemare, cioè abbassar mezza voce, e questa mezza voce è l'intervallo di semituono minore, (notisi, che quella nota, che patisce l'accidente è sempre quella, che segue dopo il segno dell'accidente). Il Diesis fa crescere cioè alzare mezza voce, qual mezza voce è similmente un semituono minore. Il B Quadro in oggi significa, che quella nota, alla quale egli è posto accanto deve esser cantata naturalmente senza accidente alcuno; poiche si suppone, che a detta corda, dove sarà posto il ♮ vi sia stato avanti o un B Molle, o un Diesis; per questo si dice, che il B quadro leva gli accidenti: Ma anticamente detto segno di B Quadro denotava sempre, che la nota, alla quale egli era accanto doveva leggersi, e intonare per Mi, ossiacche levava solo il B Molle, che antecedentemente vi era stato posto; sicche riduceva la

nota a dirsi Mi, oppure La. Il detto accidente di B Molle non si può porre naturalmente, se non a quelle note, che dicono Mi, il qual Mi abbia il Fa una quarta sotto, quale è il Mi di B Quadro Acuto, al quale sotto una quarta sta il Fa di Natura Grave: la ragione di questo si è, che la nota, che ha il B Molle deve dir Fa, e le note che dicon Fa non possono esser più accoste tra loro di una quarta, nè più lontane di una quinta: onde se noi mettessimo il B Molle al Mi di Natura Acuta, ovvero al Mi di Natura Grave in detto luogo vi dovremmo dir Fa, e di questi Fa il primo sarebbe discosto dal Fa di B Quadro Acuto una terza, e l'altro da detto Fa di B Quadro Acuto una sesta, e una terza dal Fa di B Quadro Grave, lo che sarebbe errore: ma quando vi fosse il B Molle in Chiave al Mi di B Quadro Acuto, allora non sarebbe errore, perche vi sarebbe la distanza dal primo d'una quarta, e d'una quinta dal secondo: come ancora non sarebbe errore, quando dovessimo leggere detto B Quadro Acuto, ovvero B Quadro Grave non per Fa, ma bensì per Ut, che in oggi si dice Do, perche sotto il Fa di B Molle Accidentale possiamo dire ancora Re, e per conseguenza una terza sotto si può dire Do. Si avverta, che quando si è segnato in Chiave il B Molle Acuto, B Quadro Acuto non dice più Fa, ma

Sol per detto B Molle, e Do per Natura Acuta. Quando poi si desse il caso, che si trovasse il B Molle al Mi di Natura Acuta, ovvero al Mi di Natura Grave accidentalmente, e che avanti la Nota, che ha il B Molle vi fossero delle note più basse di quella, le quali ho detto, che devono esser lette per il Fa di sotto, in questo caso non si possono leggere ne per B quadro Acuto, ne per B Quadro Grave: conciosiacosache questi Fa restano una terza sotto a detta nota col B Molle; ma bisogna che suppogniamo il Fa di B Molle Acuto, ovvero il Fa di B Molle Grave accidentalmente, e per questi supposti Fa bisogna leggere dette note; mentreche la nota, che si trova avanti alla nota col B Molle, se è nella posizione sotto al B Molle deve sempre dir La, e per regola generale sotto il Fa per la parte avanti non si può dire altro che Mi, o La, e dopo si può dire, come ho detto, ancora Re.

Il Diesis non si può porre naturalmente se non a quelle note, che dicono Fa, Do, e Sol, e queste per avere il Diesis è necessario, che abbiano avanti una nota sopra di loro, e che loro salgano di grado, come per esempio, volendo dare il Diesis al Fa è necessario, che detto Fa abbia avanti di se il Sol, ma molto più necessario si è, che detto Fa col Diesis salga al Sol, perche alle volte si può dispensare, che la nota, che deve

avere il Diesis non abbia avanti a se la nota sopra, ma non si può dispensare, che detta nota, che ha il Diesis non salga di grado; come ancora non si può dispensare, che la nota, che ha il B Molle ac=cidentale non scenda di grado, se per altro detto B Molle non richiedesse assolutamente la mutazione della lettura, lo che segue quando la nota, che ha il B Molle accidentale sale di gra=do, perche allora si devon legger le note, come se detto Fa accidentale fosse Fa Naturale, cioè come se detto B Molle fosse in Chiave.

Del B Quadro già si è detto l'effetto, che faceva, e che in oggi fa. Resta da sapere, che nel Canto Ecclesiastico non si danno, e non si devono dare altri accidenti, che il B Molle, e benchè si cantino molte note col Diesis si sappia, che per cantare dette note col Diesis vi è la sua regola, senza che vi sia ne=cessità ~~necessità~~ di segnare il Diesis, che così come non l'han=no mai usato di segnare gli antichi, che non poco sapevano così non dobbiamo segnarlo noi, tanto più che non si da que=sta necessità, e il segnare, e praticare il Diesis nel Canto Eccle=siastico, come molti moderni fanno fuori de' luoghi, e mo=di descritti è un errore così grave, che merita, dacchè non si può il gastigo, almeno solennissime fischiate.

Degli Intervalli.

Cap. 5.

Gl'Intervalli sono sette ristretti in otto termini, che sono Unisono, seconda, Terza, Quarta, Quinta, sesta, settima, e Ottava.

Il primo Intervallo è la Seconda la quale si dà e maggiore, e minore. La seconda maggiore è l'Intervallo d'un Tuono, come dal Do, al Re, dal Re al Mi, dal Fa al Sol, dal Sol al La. La seconda minore è l'Intervallo di semituono maggiore come dal Mi al Fa, e dal La al Fa sopra, quando sopra il La vi si dovesse dir Fa, questa seconda minore si chiama semituono, e la seconda maggiore Tuono.

Il secondo intervallo è la terza, la quale si dà e maggiore, e minore; la terza minore è composta d'un Tuono, e un semituono, come dal Re al Fa, e dal Mi al Sol. La terza maggiore è composta di due Tuoni, come dal Do al Mi, dal Fa al La. La terza minore si chiama semiditono, che vuol dire imperfetto ditono, e la maggiore si chiama Ditono ~~e la maggiore~~ significare l'intervallo di due Tuoni.

Il terzo intervallo è la quarta la quale si dà e maggiore, e minore: la minore è composta di due Tuoni, e un semituono, come dal Do al Fa, dal Re al Sol, dal Mi al La. La Maggiore è composta di tre Tuoni, come sarebbe dal Fa al Mi, che risiede sopra il La, come segue sopra il La di Natura Grave. La Quarta Minore

si dice Dia-tessaron, che vuol dir per quattro, essendo composta di quattro Tuoni, o voci, come Do, Re, Mi, Fa; e la Maggiore si dice Tritono per essere intervallo di tre Tuoni.

Il Quarto Intervallo è la quinta la quale è composta di tre Tuoni e d'un semituono, come dal Do al Sol, dal Re al La, e dal Mi al Mi, che segue, dal Mi di Natura Grave, al Mi di B quadro Acuto, e dal Fa al Fa che segue, dal Fa di Natura Grave al Fa di B quadro Acuto, e questa si chiama Dia-pente, che vuol dir per cinque, perche è composta di cinque suoni. Si da la Quinta falsa, che è mancante d'un Semituono minore essendo composta di due Tuoni, e due semituoni maggiori. S'avverta, che essendo di due Tuoni, e due semituoni alcuni potrebbero credere, che si dovesse dire di tre Tuoni, non considerando, che due semituoni maggiori fanno più d'un tuono. Questo intervallo segue dal Mi al Fa sopra il La, se sopra il La vi si dovesse dir Fa, e nel Sistema questo intervallo segue dal Mi di B quadro Grave al Fa di Natura Grave; e dal Mi di B quadro Acuto al Fa di Natura Acuta. Questa in vece di quinta falsa si chiama Semidia-pente, che vuol dire imperfetta Dia-pente.

Il Quinto Intervallo è la sesta, la quale si da e maggiore, e minore: La maggiore è composta di quattro Tuoni, e un semituono, e si chiama Esacordo maggiore: La minore è composta di tre

Dove si trova scritto semitono, e semitoni, si correggia, e si dica semituono, e semituoni.

Tuoni, e due semituoni, e si chiama Esacordo minore; la maggiore risiede dal Do di Natura Grave al La di Natura Grave, e dal Re di Natura Grave al Mi di B quadro Acuto, e dal Fa di Natura Grave al Sol di B quadro Acuto, e dal Do di B quadro Acuto al La di B quadro Acuto. La minore risiede dal Re di B quadro Grave al Fa di Natura Grave, e dal Mi di Natura Grave al Fa di B quadro Acuto, e dal Re di B quadro Acuto al Fa di Natura Acuta, e dal Mi di B quadro Grave al Sol di Natura Grave, e dal Mi di B quadro Acuto al Sol di Natura Acuta.

Il Sesto Intervallo è la Settima, la quale si dà maggiore, e minore; la maggiore è composta di cinque Tuoni, e un semituono, e si chiama Eptacordo maggiore. La minore è composta di quattro Tuoni, e due semituoni, e si chiama Eptacordo minore. La maggiore risiede tra C, e ♮, tra F, ed e. La minore tra Γ, ed F, e tra tutte l'altre fuori di quelle della maggiore.

Il Settimo Intervallo è l'Ottava, la quale è composta di cinque Tuoni, e due semituoni, e si chiama Diapason, che vuol dir per tutto; perchè ella è la massima delle consonanze, che dentro di se racchiude tutti gl'Intervalli, dagli estremi della quale prende la ragione di tutte le consonanze, e dissonanze.

7.°	8.ª Dia-pason		5 Tuoni, e 2 Semituoni
6.°	7.ª Maggiore	Ettacordo magg.re	5 Tuoni, e 1 Semituono
	7.ª Minore	Ettacordo minore	4 Tuoni, e 2 Semituoni
5.°	6.ª maggiore	Esacordo magg.re	4 Tuoni, e 1 Semituono
	6.ª minore	Esacordo minore	3 Tuoni, e 2 Semituoni
4.°	5.ª	Dia-pente	3 Tuoni, e un Semituono
	5.ª minore	Semidia-pente	2 Tuoni, e 2 Semituoni
3.°	4.ª maggiore	Tritono	3 Tuoni
	4.ª minore	Dia-tessaron	2 Tuoni, e 1 Semituono
2.°	3.ª maggiore	Ditono	2 Tuoni
	3.ª minore	Semiditono	1 Tuono, e 1 Semituono
1.°	2.ª maggiore	Tuono	1 Tuono
	2.ª minore	Semituono	1 Semituono
	Unisono		

Questi Intervalli sono di tre sorte Perfetti, Imperfetti, e Cattivi cioè Dissonanti. I Perfetti, oltre l'Unisono, e l'Ottava, da' quali termini pende la ragione di tutti gli altri intervalli sono la quinta, e la quarta. Gl'Imperfetti sono le terze, e le seste: i Cattivi sono gli altri, che vi restano. La ragione di questo si è che qualsivoglia suono preso dentro la Dia-pason costituisce due.

intervalli, uno col maggior termine d.lla Dia-pason, l'altro col mino
re, e p conseguenza detti intervalli sono contenuti da due propor-
zioni; e perche le proporzioni parte sono sonore, e parte disson
qualunque suono preso, come si è detto dentro la Dia-pason, se
averà amendue le proporzioni sonore sarà pfetto, se ne averà
una dissona Imperfetto, se amendue dissone Cattivo, cioè disso:
nante.

S'intenda ancora che tra le proporzioni sonore le maggiori eccedo:
no in bontà le minori, e dei termini d.lla Dia-pason il termi:
ne maggiore prevale al minore, come p esempio il suono d.lla
quinta considerato con amendue i termini d.lla Dia-pason col
maggior termine forma la Dia-pente, col minore la Dia-tes-
saron. La Dia-pente ha maggior proporzione d.lla Dia-tessaron,
e questa maggior proporzione è contenuta dal maggior termi:
ne d.lla Dia-pason, e la minor proporzione è contenuta dal
minor termine d.lla Dia-pason. Onde la quinta è pfettissima
non solo perche ha le proporzioni amendue sonore, ma eziandio
ha la maggiore col maggior termine, e la minore col minor ter:
mine, condizioni, che prevalgano all'altre in bontà. Inoltre
il suono d.lla quarta è pfetto, perche ha le medesime proporzio:
ni sonore d.lla quinta, ma perche ha la proporzione maggio:
re col termine minore, e la minore col maggiore, p questo
è molto inferiore alla quinta. La ragione d.lle proporzioni

sonore, e di dissone non la può intendere chi non ha cognizione della scienza delle proporzioni. Dall'esempio suddetto s'intenderà, perche le terze sieno migliori delle seste, avendo le terze la proporzione sonora col termine maggiore, e la dissona col minore, e le seste hanno la proporzione sonora col termine minore, e la dissona col maggiore. Inoltre la terza maggiore è migliore della minore, così la sesta minore è migliore della maggiore, perche sono contenute da maggior proporzione dell'altre, e tanto basti sopra questo.

Delle Diverse specie degli Intervalli.
Cap: 6.

Gl'Intervalli s'intendono in due maniere, cioè semplici, e composti. Gl'intervalli composti si dicono quelli che contengono più intervalli. Il semituono, e il Tuono non sono intervalli composti, perche non contengono dentro di se altri minori intervalli: Il Tuono però trattando in diverso genere di quello che a noi abbisogna può esser composto, perche può contenere due semitoni, cioè il maggiore, e minore; ma per noi il primo intervallo

composto è la terza minore, che contiene un Tuono, e un Semituono, così la terza maggiore, la quarta, la quinta.
È ben vero, che si chiamano composti, quando si nominano gl'Intervalli contenuti, e semplici, quando si dicono solamente gli estremi, come per esempio la terza minore a dirla così Re, Mi, Fa, si chiama composta, e a dirla Re, Fa semplice, così la quarta a dirla Re, Mi, Fa, Sol è composta, e a dirla Re, Sol è semplice, e così di tutti gli altri. Gl'intervalli composti se dentro di se contengono il Semituono possono essere di tante specie, quanti sono gl'intervalli in essi compresi: come per esempio la terza minore, contiene il Semituono, e contiene due intervalli, ella è di due specie, perche può avere il Semituono quando nel primo intervallo, come Mi, Fa, Sol, e quando nel secondo, come Re, Mi, Fa. La terza maggiore, perche non contiene Semituono è d'una sola specie. La quarta, che contiene il Semituono, e contiene tre intervalli è di tre specie, perche può avere il Semituono nel primo intervallo, come Mi, Fa, Sol, La; nel secondo, come Re, Mi, Fa, Sol, e nel terzo come Do, Re, Mi, Fa.
Il Tritono, perche non contiene Semituono è d'una sola specie. La quinta, che contiene il Semituono, e quattro intervalli, è di quattro specie: delle seste, e delle settime non ci è bisogno di saperne le specie, ma bensì dell'Ottava, la quale è di sette specie, perche contiene due Semituoni, e sette intervalli. Gli antichi Greci non si servirono della ragione del Semituono

p distinguere le specie degl'intervalli, ma bensì dl Tuono disgiuntivo, cioè dl Tuono, che corre da alamire, a ♮ mi, assegnando p prima specie degl'intervalli quelle che hanno detto Tuono nel primo intervallo dalla parte acuta, contenute da suoni stabili, i quali sono A, ♮, E, a, ♮, e, aa, eccettuatane la Diatessaron, assegnando a questa la sola ragione de suoni stabili: onde le specie delle loro prime semplici consonanze sono le seguenti.

Della Diapason	1.ª specie	♮, ♮.
	2.ª	C, c.
	3.ª	D d.
	4.ª	E, e.
	5.ª	F f.
	6.ª	g, gg.
	7.ª	a, aa. o A, a.
Della Diapente	1.ª specie	E, ♮.
	2.ª	F, c.
	3.ª	g, d.
	4.ª	a, e.
Della Diatessaron	1.ª specie	♮, e. ovvero ♮, E.
	2.ª	c, f. ovvero C, F.
	3.ª	d, gg. ovvero D, g.

Il Tuono disgiuntivo, e i suoni stabili, e mobili, son cose difficili a intendersi da chi non ha cognizione delle dottrine de Greci Autori, le quali non son necessarie p il Canto Ecclesiastico.

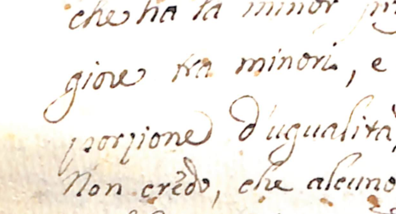
Così come ho detto di sopra chiamavano prima specie d'intervallo
quella, che ha il Tuono disiuntivo nel primo luogo dalla parte acuta,
seconda quella, che l'ha nel secondo luogo, terza quella, che lo con:
tiene nel terzo luogo, e quarta quella, che l'ha nel quarto, e così
per ordine fino all'ultima specie. I nostri antichi Latini muta:
rono detto ordine assegnando per prime specie quelle che comin:
ciano dalla parte grave in Re, non per altra ragione, cred'io,
se non perche il Primo Tuono fu da loro piantato in Re, cioè in
Asolre, oppure perche l'antico sistema (principiando dall'A,
e in detta corda avendovi posta, per le ragioni dette di sopra
la sillaba Re,) si può dire, che principiava in Re. Altri più
moderni, considerando l'aggiunta corda da Suida, cioè il Gam:
ma, per dar principio al primo esacordo hanno proposto il cam:
biar le dette specie, e il nome a tutti i Tuoni in questa maniera
cioè, che le specie dell'Ottava comincino dal Gamma, onde l'
ultima torni in F; la prima specie della Diapente in C, e la
quarta in F; la prima della Diatessaron in g, e la terza in ♮, e
così tutte le specie degl'Intervalli comincerebbero in Ut, come
comincia il Massimo Sistema, e la deduzione delle note: e al
primo Tuono vorrebbero che si assegnasse la Diapason C c,
al Secondo la Diapason Γ, g; al Terzo la D d, al Quarto l'
A, a, al Quinto l'E, e; e così per ordine tutti gli altri: e inve:
rità quest'ordine, oltre all'essere molto adattato all'intiera
disposizione del sistema Massimo, sarebbe più uniforme all'

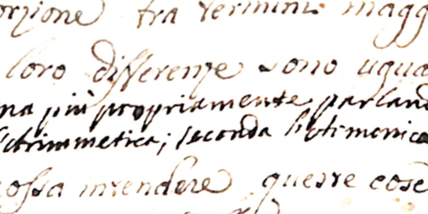
antica costituzione de Greci, uniformando i nostri tre primi Tuoni principali Primo, Terzo, e Quinto a tre principali Tuoni de Greci Dorio, Frigio, e Lidio; ma siccome sarebbe quasi impossibile il togliere un uso per molti secoli da tutti concordemente abbracciato; lo che non gioverebbe ad altro, secondo il mio parere, che a produrre una Massima confusione negli insegnamenti di questa facultà, tanto più essendo cosa che in sostanza o nulla, o poco rileverebbe, per questo i dotti uomini hanno seguitato, e seguitano quelle istituzioni, che gli antichi riformatori del Canto ci hanno lasciato. Onde la prima specie della terza minore è quella, che dice Re, Mi, Fa; e la seconda Mi, Fa, sol: la prima specie della quarta dice Re Mi, Fa, sol; la seconda Mi, Fa, sol, la; la terza Do, Re, Mi, Fa. La prima specie della Quinta dice Re, Mi, Fa, sol, La: la seconda Mi, Fa, sol, Re, Mi. La terza Fa, sol, Re Mi, Fa; e la quarta Do, Re, Mi, Fa, sol. La prima specie dell'Ottava è quella, che è da Are a alamire, la seconda da ♮mi, a ♮mi, la terza da Cfaut a csolfaut: la quarta da Dsolre a dlasolre: la quinta da Elami a elami: la sesta da Ffaut a ffa e la settima da gsolreut a ggsol.* Queste diverse specie di questi principali intervalli maggiori composte, è necessario bene intenderle, poiche da queste nasce la buona intelligenza de Modi detti Tuoni riconoscendosi le loro differenze dalle differenze di questi intervalli, che sono le loro forme principali.

* vedi a carte 91.

Delle Medietà della Diapason, dalle quali nascono le forme de' Tuoni, e dei Tuoni Regolari. Cap: 7.

Tre diverse Medietà, ovvero Analogie sono nella Geometria: la prima si chiama Geometrica, che così come stà il primo termine col secondo così stà il secondo col terzo, e le loro differenze stanno come il secondo termine col terzo; ma questa non fa per noi. La seconda medietà si chiama Armonica, ed è quella, che ha la maggior proporzione tra termini maggiori, e la minore tra i minori, e le loro differenze sono in proporzione medesima, come il maggior termine col minore. La terza medietà si chiama Arimmetica, ed è quella, che ha la minor proporzione tra termini maggiori, e la maggiore tra minori, e le loro differenze sono uguali, cioè in proporzione d'ugualità; ma più propriamente parlando diremo prima l'Arimmetica, seconda l'Armonica, e terza la Geometrica. Non credo, che alcuno possa intendere queste cose senza avere qualche cognizione della scienza delle proporzioni: onde basterà che io dica, che la Diapason, cioè l'Ottava nella Musica si considera mediata Armonicamente, e Arimmeticamente. Armonicamente è mediata, quando in essa si toccherà la quinta, e Arimmeticamente, quando in essa si toccherà la quarta, come p. esempio.





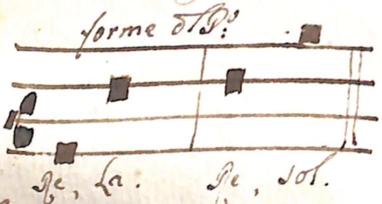
Queste medietà sono le forme principali de modi detti Tuoni, Ei quali devono esser contenuti dentro una Dia-pason, e perche d.a Dia-pason, come ho dimostrato, ha due diverse medietà, per conseguenza porta due diversi Tuoni: quelli, che son contenuti per la medietà Armonica si chiamano Autentici, cioè principali e quelli, che son contenuti per la medietà Arimmetica si chiamano Plagali, cioè Obliqui, laterali da alcuni detti subalterni. vedi a carte 91. a

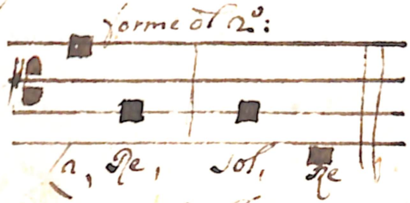
Le specie della Dia-pason son sette, e se ciascheduna può avere due Medietà, per conseguenza possono esser quattordici i Modi. Ma perchè la seconda specie della Dia-pason è priva della Medietà Armonica, poiche invece della Diapente ha la semi-dia-pente, cioè la quinta falsa; e la sesta specie è priva della medietà Arimmetica, avendo invece della Diatessaron il Tritono, per questo mancano due Tuoni regolari; onde i Tuoni regolari restano dodici, e i due contenuti in dette Dia-pason mancanti delle dette medietà si chiamano Irregolari.

Il primo Modo è contenuto nella quarta specie della Dia-pason D, d mediata Armonicamente dalla corda a: le sue corde principali, dove per lo più devonsi posare le cadenze sono la fondamentale che è D, la terza, che è F, la quarta, che è g. la quinta, che è a, e l'ottava, che è d; la sua confinale è la quinta (mentreche per confinale s'intende sempre la quinta del Tuono, e questa solo ne Tuoni Autentici si considera, e non ne Plagali)

le sue forme principali adunque sono la prima specie della quinta cioè della Dia pente, e la prima specie della Dia tessaron.

Il Secondo Modo è contenuto nella prima specie della Dia pason A a mediata Arimmeticamente dalla corda D, le sue corde prin: cipali sono la fondamentale, che è D, cioè l'istessa del primo, la terza, la quarta, e la quinta, come nel primo, e la quarta sotto alla fondamentale, che è A. Le sue forme principali sono l'istesse del primo, solo che nel dimostrarle ne Plagali si pongono al contrario degli Autentici, cioè negli Autentici si pongono ascenden: ti, e nei Plagali discendenti nella forma, che segue.

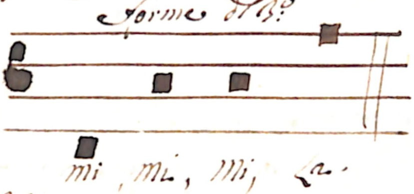


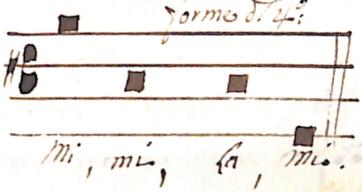


Il Terzo Modo è contenuto nella quinta specie della Dia pason E, e, mediata Armonicamente dalla corda ♮: le sue corde prin: cipali sono la fondamentale, che è E, la terza, la quarta, la quinta, e l'ottava, così in tutti gli Autentici; le sue forme prin: cipali sono la seconda specie della Dia pente, e la seconda della Dia tessaron.

Il Quarto Modo è contenuto nella seconda specie della Dia pason mediata Arimmeticamente dalla corda E; le sue corde princi: pali sono la fondamentale, la terza, la quarta, e la quinta,

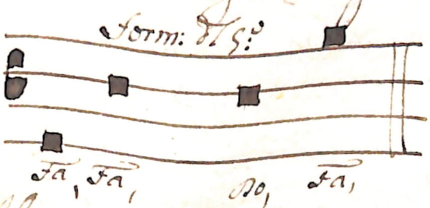
e la quarta sotto alla fondamentale, che è ♮. Le sue forme principali sono l'istesse di terzo nella seguente forma.

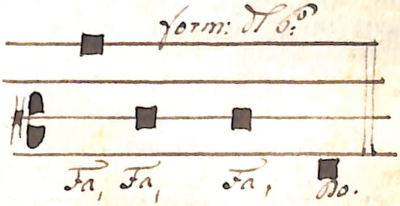




Il Quinto Modo è contenuto nella sesta specie della Dia-pason F, F. mediata Armonicamente dalla corda c. le sue corde principali sono la fondamentale, la terza, la quinta, e l'ottava. Questo non ha per corda principale la quarta, essendo questa distante dalla fondamentale l'intervallo di Tritono. Le sue forme principali sono la terza specie della Dia-pente, e la terza della Dia-tessaron.

Il Sesto Modo è contenuto nella terza specie della Dia-pason C c mediata Aritmmeticamente dalla corda F. le sue corde principali sono le medesime degli altri Plagali, eccettuatane la quarta, come nel Quinto, essendo questa l'intervallo d'un tritono. Le sue forme principali sono l'istesse di Quinto nella seguente forma.

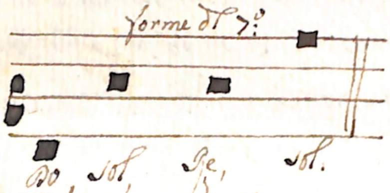


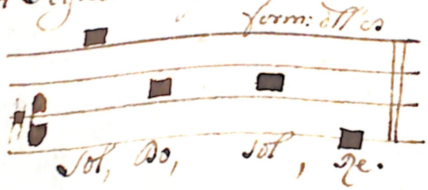


Il Settimo Modo è contenuto nella settima specie della Dia-pason G. g mediata Armonicamente dalla corda d; le sue corde

principali sono l'istesse degli altri Autentici, cioè la fondamen:
tale, la terza, la quarta, la quinta, e l'ottava: le sue forme
principali sono la quarta specie della Dia-pente, e la pri:
ma della Dia-tessaron.

L'Ottavo Modo è contenuto nella quarta specie della Dia-pason
D, d, mediata Arimmeticamente dalla corda g: le sue corde
principali sono le medesime degli altri Plagali, cioè la
fondamentale, la terza, la quarta, la quinta, e la quarta sotto
alla fondamentale; così le sue forme principali sono
le medesime del settimo nella seguente forma.





Il Nono Modo è contenuto nella prima specie della Dia-pa:
son a, aa, mediata Armonicamente dalla corda e; essendosi
detto, che la prima specie della Dia-pason risiede da Are
ad alamire, potrebbero alcuni confondersi nel veder citata
per prima specie la sopradetta, non considerando, che dopo
la settima specie, ne segue di nuovo la prima; poiché la
stessa è da A ad a, che da a, ad aa; mentre son compo:
ste dall'istesse forme, che sono la prima specie della
Dia-pente, e la seconda della Dia-tessaron considerata colla
medietà Armonica, e per la medietà Arimmetica sono la
prima specie della Dia-pente, e la prima della Dia-tessa:

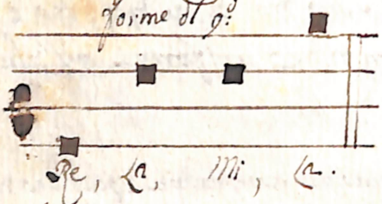
-ron. Così ancora (nella dilatazione del sistema, come q.llo di Guido) tutte le Dia-pason, che sono tra ♮, e ♮♮, tra c, e cc, tra d, e dd, tra è ed ee, son tutte uniformi all'altre racchiuse nella medesima specie di lettere.

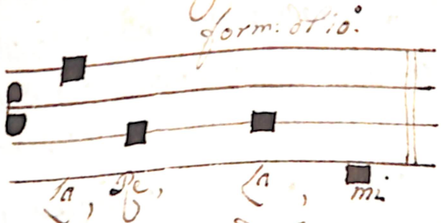
Inoltre si possono dare le Dia-pason uniformi eziandio tra diverse lettere per causa de B molli, come per esempio, essendo il B molle in chiave, la Dia-pason f f, non è più della sesta specie, ma bensì della terza, perchè mediata Armonicamente contiene la quarta specie della Dia-pente, e la terza della Dia-tessaron, e mediata Aritmmeticamente contiene la terza specie della Dia-pente, e la terza della Dia-tessaron. Similmente la Dia-pason g, gg non è più della settima specie, ma bensì della quarta, poichè contiene dalla medietà Armonica la prima specie della Dia-pente, e la prima della Dia-tessaron: così la Dia-pason a aa, non è più della prima specie, ma della quinta, come dal detto fin qui si può chiaramente conoscere.

Ma tornando al Nono Modo, dico, che risiede nella prima specie della Dia-pason mediata Armonicamente: le sue corde principali sono le medesime degli altri Autentici, e le sue forme principali sono la prima specie della Dia-pente, e la seconda della Dia-tessaron.

Il Decimo Modo è contenuto nella quinta specie della Dia-pason C, e mediata Aritmmeticamente dalla corda a: le sue corde principali sono le medesime degli altri Plagali, e

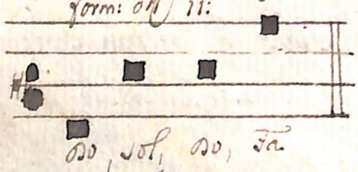
le sue forme principali le stesse del Nono in questa maniera.

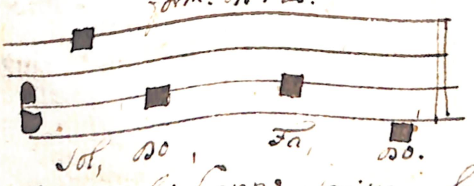




L'Undecimo Modo è contenuto nella terza specie della Dia-pason c, cc, ma perche il Sistema necessario al Canto Ecclesiastico non ha tanta estensione non s'avanzando regolarmente più sù, che dd aa, per questo si prende la detta specie della Dia-pason nella parte grave così C c mediata Armonicamente dalla corda g, le sue corde principali sono al solito degli altri Autentici, la fondamentale, la terza, la quarta, la quinta, e l'Ottava: le sue forme principali sono la quarta specie della Dia-pente, e la terza della Dia-tessaron.

Il Duodecimo Modo è contenuto nella settima specie della Dia-pason g gg, mediata Aritmeticamente dalla corda c, le sue corde principali sono al solito degli altri Plagali, e le sue forme principali sono le medesime dell'Undecimo in questa forma.



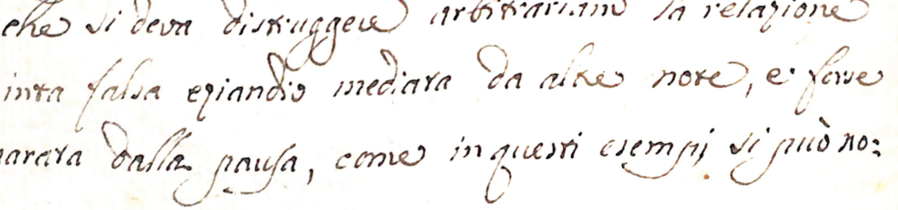


Di questi ultimi quattro Modi regolari molti hanno scritto molte cose, ma ignorantissimamente, dicendo, che il Nono è lo stesso

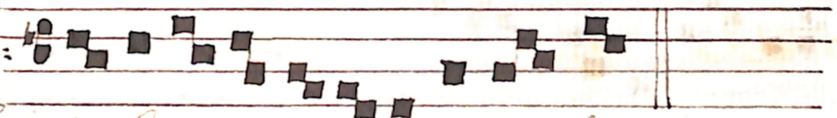
del Primo; il Decimo lo stesso del Secondo, l'Undecimo lo stesso del Terzo
Quinto, e il Duodecimo lo stesso del Sesto. Altri chiamandogli Tuoni
Irregolari, perchè restano fuori delle corde fondamentali de
primi otto Modi, camminando quasi universalmente questa
falsa dottrina, che i Tuoni non siene più che otto; anzi per que:
ste loro false opinioni si trovano molte Cantilene del Nono
scritte spostate nella Diapason del Primo, e molte Cantilene
del Decimo trasportate nel Secondo: onde perchè il Decimo Tuo:
no ha sotto la sua fondamentale la seconda specie della
Diatessaron, e il Secondo Modo la prima specie, per questo è
nata la necessità (a causa di uniformare la Diatessaron del
Secondo a quella del Decimo) d'introdurre il B Molle Gra:
ve, dalla quale introduzione ne è nato un altro inconve=
niente, e c'è che in molte Cantilene, che veramente sono di
Secondo Tuono, perchè praticano la corda ♮ con qualche
relazione alla corda F, pongono il B Molle alla corda
♮, per fuggire la relazione della quinta falsa (intervallo
appresso di loro molto dissonante), che corre dalla detta ♮
alla F, senza riflettere primo, che chi compose dette
Cantilene, realmente nel Secondo Tuono, volle che la detta
♮ fosse cantata per Mi, e non per Fa a tenore di esprimere
qualche affetto o di umiliazione, o di tenerezza, o di compas:
sione: che se avessero voluto, che in detta corda vi si

dicesse Fa, vi averebbero posto il segno di B Molle avendo antica:
mente l'uso di segnarlo, oppure averebbero scritta d.a Cantilena nelle
corde del Decimo. Secondo che l'intervallo di quinta falsa non è così
incantabile, e aspro, come costoro sognando, chimerizzano, e non
essendo ne aspro, ne incantabile (come per molti esempi si può
dimostrare) dirò che veramente, come crede ciascuno, che sia
un poco di teorical cognizione di queste cose, i classici auto:
ri delle Cantilene Ecclesiastiche per esprimere, come ho detto,
qualche affetto, abbiano voluto eziandio una quinta falsa
immediata, che potevano far di più, che non segnare il B Mol:
le alla corda del Mi, mentre che dove lo volevano avevano
in uso il segno, e lo segnavano? E se non danno alcun esempio:
lo di praticare una quinta falsa immediata, come nel Nono
Responsorio della Settuagesima = Ubi est Abel frater tuus? = si può
vedere alle parole Nescio Domine, chi averà ardire di af:
fermare, che si deva distruggere arbitrariamente la relazione
di una quinta falsa eziandio mediata da altre note, e forse
ancora separata dalla pausa, come in questi esempi si può no:
tare?

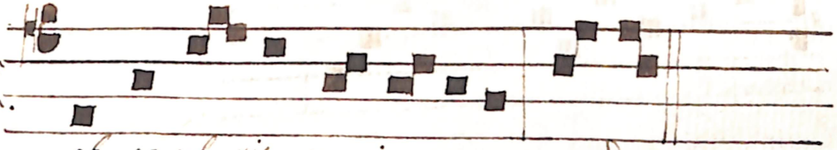
Offertorio Meditabor, alla parola dilexi



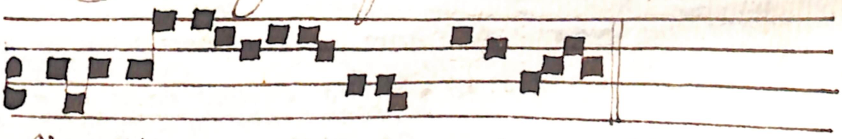
Com.io d'lla Dom.ca 10. dopo la Pentecoste. Tollite hostias alle p.le Adorate



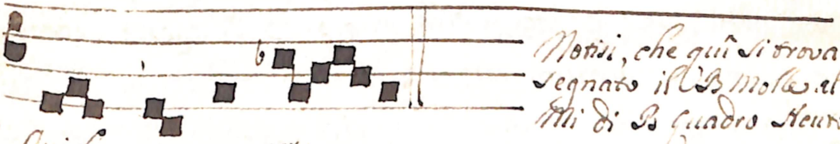
Com.io d'lla Feria 2.a dopo la Dom.ca 4.a di Quaresima.



Per far maggiormente conoscere a questi semplici moderni che gli Antichi non hanno avuto tanto scrupolo nelle quinte false, come eziandio non l'avevano, conforme dimostrerò in un mediato Tritono, il quale è peggio d'lla quinta falsa. Ecco altri esempj di quinte false, così da loro volute.



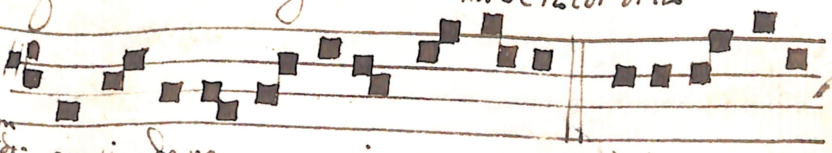
Respon: 6. d'lla Dom.ca d'lla Sessagesima

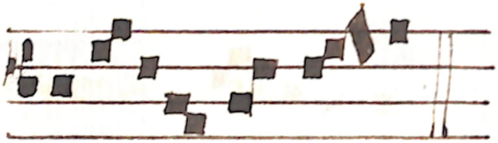


Notisi, che qui si trova segnato il B Molle al Mi di B Quadro Neutro.

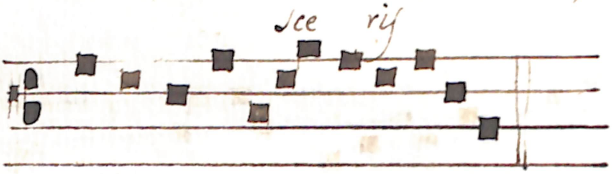
Antifona Exaudi Nos D.ne della Benedne delle Ceneri.

Nel primo, e 2.o verso d'l primo Tratto d'l Venerdì s.o Domine audivi auditum tuum alle parole Consideravi, e innorescere





Nell' Alleluia Justus germinabit, alla parola florebit.



Cent'altri esempj da chi facesse qualche diligenza si potrebbero trovare; ma bastan questi per provare, che l'introduzione di B Molle grave per fuggire la quinta falsa è una mera semplicità.

Già dissi, che il B Molle Grave nel genere di Canto Ecclesiastico non si è mai dato, e non si darà giammai. Le ragioni di questo sono molte: le principali però sono, che il segno di B Molle è stato introdotto nel ~~genere~~ ~~di~~ Canto per temperare nelle modulazioni la durezza di Tritono. Il Tritono segue dalla F alla ♮: dunque ~~dunque~~ il B Molle non ha luogo fuori di detta corda ♮, e per chi non fosse capace della ragione di questo, eccone l'autorità di Suida. Inventum est a Graecis b rotundum ad temperantiam Tritoni, ut ubi necessarium fuerit apponatur. Eccone un'altra di Franchino, che afferma esser trovato il B Molle, ut ex Tritoni asperitas fiat in modulatione suavior. La corda di B Grave non ha relazione di Tritono con alcune delle corde di Sistema: dunque non deve avere il B Molle. Inoltre non si può dare Cantilena Diatonica, che non sia in una delle

a colle pure sedici corde del sistema si modulano tutte le specie della Dia-pason con qualunque Medietà; dunque

sette mostrate specie della Dia-pason con qualunque me=dietà. a Dunque non abbisognano, e non sono mai abbisogna=te altre corde, che le già dimostrate. Quindi è che ciascun può vedere quanto sciocca, e ridicola cosa sia per causa d'avere introdotto fantasticamente il B Molle Grave per accrescere il si=stema d'una corda sotto il Γ per dar principio all'Esacordo di detto B Molle, come hanno fatto alcuni moderni scrittori, tra quali uno ve n'è, che non contento di questo, ha dato diversi co=minciamenti al sistema per causa d'una sciocchezza molto mag=giore del B Molle Grave, quale è quella d'un tal suo B qua=dro Giacente, non da altro messa in campo, che da una somma ignoranza di questa facoltà. Ma torniamo all'esame degli esempi passati.

Il Primo esempio da me posto, è dell'Offertorio Meditabor, i Moderni Pratici vogliono il B Molle nel Mi di B quadro Gra=ve per togliere la relazione della Quinta falsa col Fa di Natu=ra Grave: Si risponde, che detto Offertorio è di secondo Tuono il quale è composto della prima specie della Dia-pente, e della prima della Dia-tessaron, mettendo il B Molle nel Mi di B quadro Grave, la Dia-tessaron diventa della seconda spe=cie: dunque ne viene alterato il Tuono, e di secondo diventa decimo, il che non si deve fare. Può esser risposto che il porre il B Molle accidentalmente, non pregiudica, e non

toglie la naturalezza del Tuono. Si replica, che il B Molle acci:
dentale deve sempre scendere, e non mai salire, quel Mi
di B Quadro grave sale, dunque non può avere il B Molle.
Può esser detto, che si deve con ogni accuratezza cercare, ed
abbracciare la dolcezza maggiore nel Canto. Si replica, che
questo solo ha da essere quando si può trovare senza pro:
giudizio della Cantilena, del Tuono, del senso delle parole, e
in caso di fuggire un cattivo suono nella Modulazione.
Qui vi è pregiudizio nella Cantilena, perche si deve mu:
tare il leggere delle note, dovendo far mutazione di quinta
dov'è di quarta. Qui v'è pregiudizio del Tuono rispetto alla
forma della Diatessaron, come ho detto di sopra.* Qui si può
considerare ancora qualche cosa del senso delle parole; mentre
che per lo più, quando si trattano cose amorose, d'affetto, e di
umiliazione sogliono le Cantilene antiche circolare intor:
no al Fa, e al Mi, per esser di ciò esprimente la degradazione
del semituono, anzi che molte di queste tali Cantilene si tro:
vano scritte in Quarto, e allevolte in Terzo Tuono, essendo
molto soave detta degradazione di semituono. Qui non vi
è cattivo suono, poiche l'intervallo di Quinta falsa, contutto:
che dissonante, non è per questo insoave all'udito, ne meno
incantabile, che se egli non è tale eziandio immediato, come

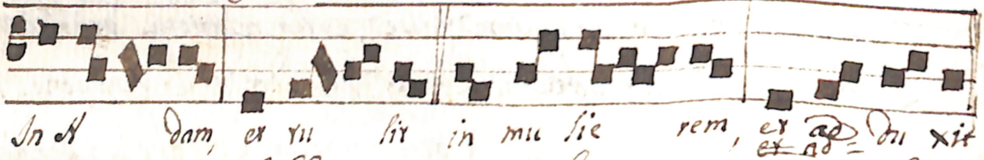
l'esempio mostrato nel Responsorio Ubi est Abel fà vedere, come sarà egli tale, quando è mediato non solo d'una, ma di più note ancora? Io non ho trovato ancora alcuno fra buoni Autori, che dica esser trovato il B Molle per render consonante la Semidiapente, ma solo per correggere il Tritono; mercecchè nelle corde Musicali segue questa Simpatia, che ciaschaduna delle Corde chiede averne non solo una a se simile una quarta sopra di se, ma eziandio minore di se un grado, e tutte naturalmente l'hanno. Solo la corda di Ffaut, quale è di tutte la minore ha sopra di se una quarta ♮ mi, che è di tutte maggiore; onde per questo acciocchè ancor ella ne bisogni abbia la sua corrispondente è stato trovato il B Molle, e non già per schivare la Quinta falsa. Ma questa ragione di corde s'intenderà, quando si spiegherà l'intrinseca qualità loro. La corda di Mi di B quadro grave ha per sua corrispondente Elami; ma egli non v'è corrispondente d'alcuna; mentre sotto di se una quarta non v'è corda alcuna: dunque per questa non è stato fatto il B Molle. L'ultima ragione, che val per tutte si è, che se il compositore di tal Cantilena vi avesse voluto il B Molle ve lo avrebbe segnato, ma non vi essendo stato da esso segnato è segno, che ha voluto quel Mi tal quale

egli è p esprimere il suo concetto. Quello ch'io ò detto sopra il primo esempio lo rapporto agli altri due esempj seguenti che sono di Cantilene di Quarto Tuono, che tanto maggior:mente si prova, che gli Antichi hanno cantato sempre il Mi di B quadro Grave p Mi, e non p Fa; mentre che in que:ste Cantilene il detto Mi è l'estremo principale della Dia tessaron, il quale non si può distruggere, altrimenti si ridur:rebbe la Cantilena irregolare.

Gli altri esempij mostrano l'agevolezza, che avevano gli Antichi di usare la Quinta falsa, e conciosiachè sopra l'esempio della Antifona Exaudi Domine, alle parole, benigna est, questi moderni Saccenti mettano il B Molle a quel Mi di B qua:dro Acuto p la causa della Quinta falsa, quel Mi va canta:to p Mi, e non p Fa: le ragioni sono, che se l'Autore di questa Cantilena avesse avuto pericolo di detta Quinta fal:sa, o averebbe a quella nota segnato il B Molle (lo che in ordine al Tuono non piccolo errore sarebbe, essendo quel Mi il distintivo del Tuono Musicale) oppure invece di usa:re in quella sillaba il Mi di B Quadro Acuto poteva servir:si o del Fa, o del Sol; il non aver fatto nè l'una nè l'altra di queste cose non è prova convincente, che egli abbia voluta quella Quinta falsa forse p esprimer con più passione, e con più affetto quelle parole? Io p dire il vero sarei

curioso di sapere da chi ha qualche piccola cognizione di q.ta facoltà, come si dovean contenere gli antichi Autori in caso che p. esprimere una tenera, ovvero un aspra passione, gli fosse tornato in acconcio, o in volontà di servirsi o di una Semidiapente, o d'un Tritono? E poiche anticamente non avevano altre cifre, che quella di B Molle, potevan eglino p. avventura aver altro modo, che il praticare il Mi di B Quadro Acuto senza B Molle, col Fa di Natura Acuta, o col Fa di Natura Grave, e il Mi di Natura Grave col Fa di B Molle? Potrebbe esser risposto, che si pone in oggi il B Molle p. toglier le Quinte false, e le relazioni de Tritoni p. render più agevole il Canto, essendo dette relazioni in qualche parte difficili a bene intonarle; al che soggiungo, che non mi reca maraviglia, che molti non sappiano, o pure provino della difficultà ad intonare simili intervalli, mentreche s'usa in oggi tanta poca diligenza in apprendere il Canto Ecclesiastico, che non si osserva nè pure alle prime, alle più agevoli, e insiememente più importanti cose del Canto, quali sono quella del portar della voce, e del pronunziar bene le vocali. Ma che la poca esperienza, e la poca cura che si ha del Canto debba esser ragione sufficiente ad introdurre

molte sciocche novità; questo mi reca bensì maraviglia: onde altro non saprei dire a costoro se non che lo studiare, e il molto Cantare spiana ogni più difficile scabrosità; ma per tornare al nostro proposito dico che non è ancora da disprezzarsi l'osservazione da me fatta in più luoghi di antiche Cantilene, nelle quali chiaramente si vede, che gli antichi non solo non avevano scrupolo delle Quinte False, ma eziandio del Tritono, purche da qualche nota, o pausa fosse mediato, di che ne porto i seguenti due esempj, che sono nel sesto Responsorio della Sessagesima.



Ne quali Responsi il diligente Scrittore ha sempre segnato il B Molle dove veramente vi si deve; ma nei Mi di B Quadro Acuto della parola Adam, e della parola Mulierem, non solo non vi segna il B Molle, ma perche maggiormente si conosca, che devono esser cantati per Mi, accortamente segna la pausa tra il Re di B Quadro Acuto, e il Fa di Natura Grave seguente, contuttoche la cadenza regolare, che segue in detto Re, sia ragione sufficiente a distinguere quel Mi per Mi; fatto simil passo ad arte del compositore per distinguere la separazione delle parole. Dunque chiaramente si vede, che gli antichi in questo

sapientissimi uomini non solo non hanno avuto difficoltà nelle quinte false, ma neppure nel Tritono mediato da una sola nota, e dalla pausa. Conchiudo col detto di Guido per confondere i saccenti, che, Nullum in Cantu Plano cantetur b molle, nisi in temperamento Tritoni, et aliquando in quinto, et sexto Tono. Le Cantilene poi dove è necessario il B Molle Grave sono Cantilene trasportate fuori delle loro proprie corde, cioè Cantilene del decimo Tuono scritte nelle corde del secondo, o Cantilene del Duodecimo scritte nelle corde del sesto, come è l'Introito della Domenica 23. dopo la Pentecoste, ovvero Cantilene del Tuono Irregolare, che io chiamo decimoquarto trasportate nelle corde del quarto, le quali si devono rimettere ne loro proprj luoghi, perchè se fosse lecito trasportare le Cantilene fuori delle loro posizioni naturali, non solo abbisognerebbe il B Molle grave, ma eziandio sarebbero necessarj più, e vari accidenti, lo che sarebbe un andar nell'infinito, e tanto basti sopra il B Molle.

De Tuoni Irregolari.

Cap: 10.

I Tuoni Irregolari sono due, i quali sono piantati nel Mi di B quadro Acuto, e perche l'Autentico di questi non averebbe nel sistema suddetto delle sedici corde la sua Ottava sopra, si scrive piantato nel Mi di B quadro grave, conforme si è detto dell'Undecimo, che si trasporta dal Fa di B quadro Acuto al Fa di B quadro grave. Questi due Tuoni Irregolari io gli chiamo Decimo Terzo, e Decimoquarto non solo perche la ragione vuole che si pongano dopo i dodici Regolari, quanto per la connessione che hanno col Terzo, e col Quarto. Si dicono Irregolari per esser questi privi delle forme principali de Tuoni, le quali sono le Dia-pente, e le Dia-tessaron; mentre che il Decimo Terzo ha sopra della sua corda fondamentale non la Dia-pente, ma la Semidia-pente, cioè la Quinta falsa, e sopra questa invece della Dia-tessaron ha il Tritono; e così il Decimoquarto ha sopra la corda fondamentale la Semidia-pente, e sotto il Tritono: e questi due Tuoni sono i veri Tuoni Irregolari, non già quelli, che non son privi delle forme principali, e perchi non volesse ammettere queste ragioni, e volesse restare ostinato nelle fantastiche dicerie di chi di queste cose non hà vera, e real cognizione, eccone un attestato. Cum enim videant Dia-pason, seu Octavas constitui ex quarta, et quinta ex variis a quartarum, et quintarum speciebus nasci quatuordecim diversas Semitoni dispositiones (septem nimirum in

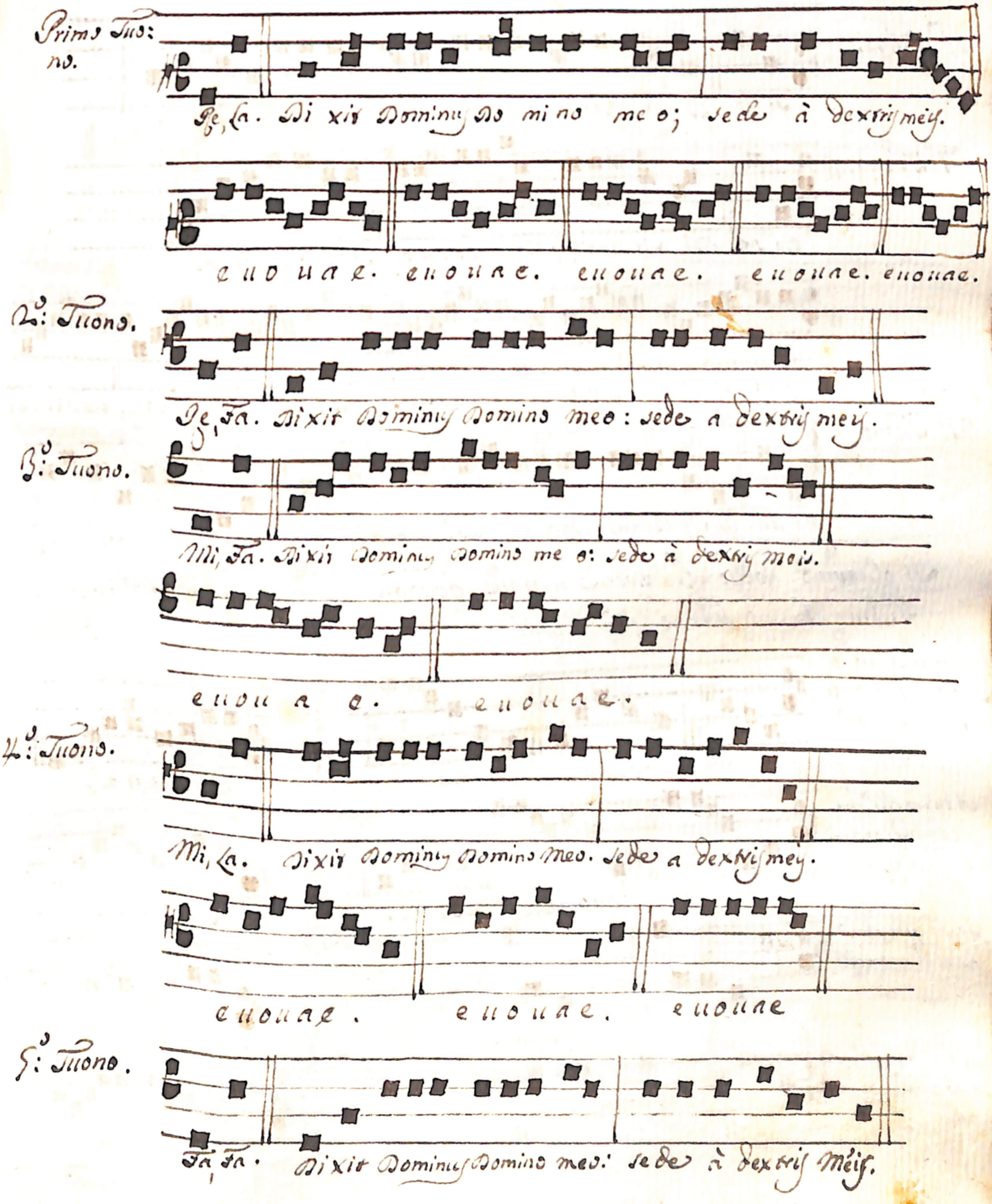
quibus ascendendo quinta praecedit, quarta subsequitur, atque ex his oriri quatuordecim diversas modulationes, quarum tamen duae ob Tritonum, ac semidiapentem occurrentes illegitimae sunt, ideò rejectis duabus retinuerunt duodecim huiusmodi modulationes, quae totidem modos, seu Tonos Musicos constituerunt, ita dictos quod apti sint ad variandas Cantilenas, easque diversis affectibus concitandis aptas reddant. Schottus Encyclopediae lib. 25. cap: 3. n: 11.

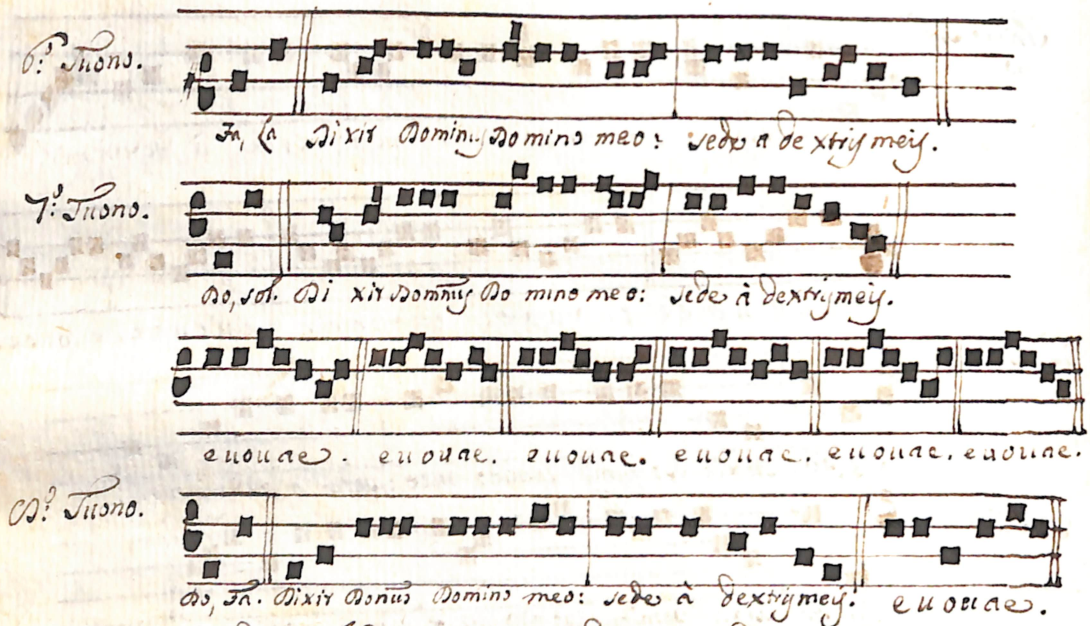
Ancora in questi due Tuoni si trovano delle Cantilene Ecclesiastiche, ma è da avvertire, che se in dette Cantilene non si adopra il Fa di Natura Acuta, ovvero di Natura Grave portandosi l'Autentico un Ottava sotto, e l'uno, e l'altro fassi il Plagale non si possono dire nè Decimoterzo, nè Decimoquarto, ma bensì Terzo, e Quarto, perche la corda distintiva di detti Irregolari è il Fa di Natura Acuta, e di Natura Grave per esser questa l'estremo della semidiapente, e del Tritono. vedi in fine a car: 91. 61

Dopo questi Tuoni costituirono gli Antichi alcune ferme, e stabili Cantilene a ciascheduno de Tuoni Regolari adattate, per cantare con esse i Salmi, le quali si chiamano Intonazioni: che forse per togliere colla pluralità la confusione, i più moderni costituirono sottoposti a dette Intonazioni solo i primi otto Modi, daeche gli altri, avendo le Dia-pente simili, ad uno de primi otto, potevansi ridurre, circa a dette intonazioni, sotto

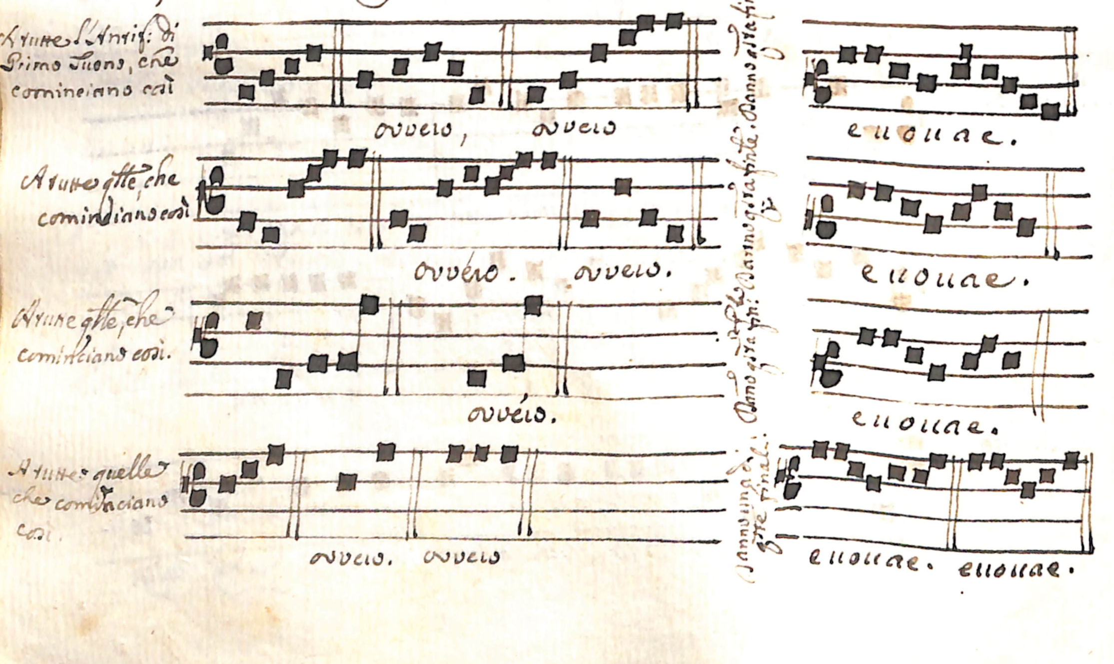
la denominazione dei loro consimili: come p esempio il Nono, che ha la prima specie della Diapente, si riduce sotto la denominazione del Primo, simile a lui nella Diapente; Il Decimo sotto quella del Secondo p la medesima similitudine della Diapente. L'Undecimo sotto la denominazione del Settimo p la stessa ragione della Diapente; e il Duodecimo sotto quella dell'Ottavo: Benchè molti riducono l'Undecimo sotto quella del Quinto non riguardando alla similitudine della Diapente, ma bensì alla similitudine della corda fondamentale, che dice Fa; così il Duodecimo sotto la denominazione del Sesto. Queste Intonazioni hanno alcune varietà nelle loro finali, che alcuni dicono, che questo proceda dalla varietà de principij dell'Antifone, e Cantilene poste avanti a dette Intonazioni, ma questo averebbe qualche apparenza di ragione ogniqualvolta ciaschedun Tuono avesse nelle sue Intonazioni il medesimo numero di finali, mentre hanno il medesimo numero di cominciamenti; il che non segue, perche tutti i Tuoni hanno i medesimi principij, e il Primo Tuono ha sei finali diverse, il secondo una, il Terzo tre, il Quarto tre, il Quinto una, il Sesto una, il Settimo sette, e l'Ottavo dieci.

Ecco tutte l'Intonazzioni de Modi colle loro Finali.

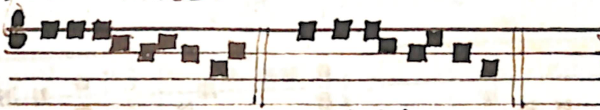

Primo Tuo:
no.
Re, La. Di xit Dominus Do mi no me o; se de à dextris meis.
e u o u a e. e u o u a e. e u o u a e. e u o u a e. e u o u a e.
2°: Tuono.
Re, Fa. Dixit Dominus Domino meo: sede a dextris meis.
3°: Tuono.
Mi, Fa. Dixit Dominus Domino me o: sede à dextris meis.
e u o u a e. e u o u a e.
4°: Tuono.
Mi, La. Dixit Dominus Domino meo. sede a dextris meis.
e u o u a e. e u o u a e. e u o u a e
5°: Tuono.
Fa, Fa. Dixit Dominus Domino meo: se de à dex tris Meis.



Si osservino adesso le diverse finali adattate à diversi principj in quei Tuoni, che ne hanno più d'una.

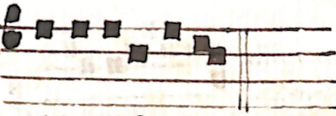


L'ultima Finale di Secondo Tuono serve a tutti i principij. A tutte l'Antifone di Terzo Tuono, che cominciano in Mi di Natura Grave danno questa Finale.



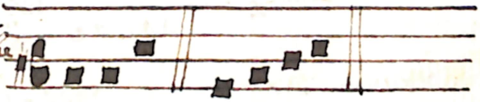
ovvero.

A tutti gl'altri principij danno questa.



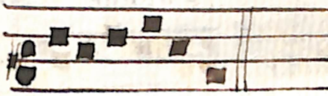
euouae.

A tutte l'Antifone di Quarto Tuono, che cominciano così.



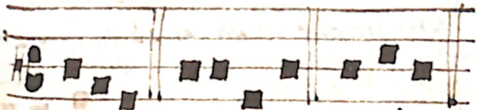
ovvero.

Danno questa Finale.



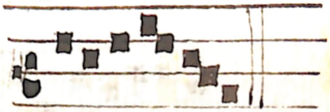
euouae.

A quelle, che cominciano così.



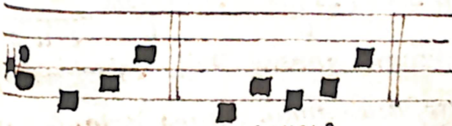
ovvero. ovvero.

Danno questa Finale.



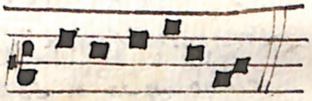
euouae.

A quelle che cominciano così.



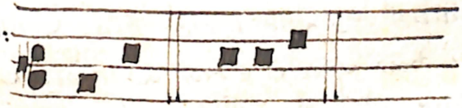
ovvero.

Danno questa Finale.



euouae.

A quelle, che cominciano così.

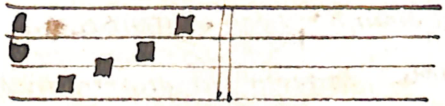


ovvero.

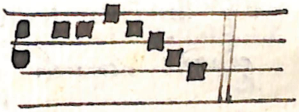
Danno questa Finale.

euouae.

Nel Quinto, e Sesto Tuono vi è una sola Finale, che serve a tutti i principij. A tutte l'Antifone di Settimo Tuono, che cominciano così.

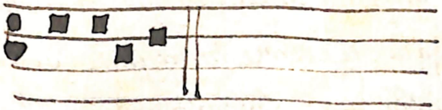


Danno questa Finale.

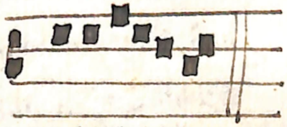


euouae.

A quelle che cominciano così.

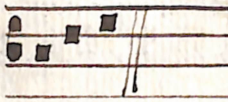


Danno questa Finale.



euouae.

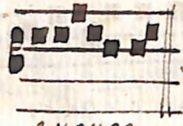
Tutte, che cominciano così



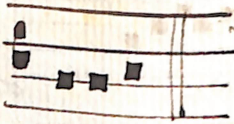
Danno gira Finale

Tutte, che cominciano così

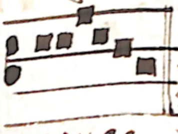
Danno gira Finale.



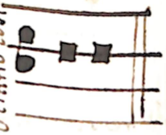
Tutte che cominciano così



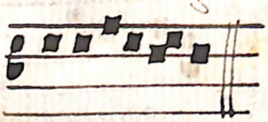
Danno gira Finale.



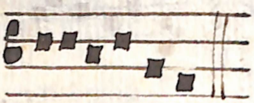
Tutte che cominciano così



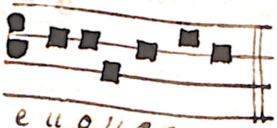
Danno gira Finale.



Tutte l'Antifone di Ottavo Tuono danno la seguente Finale, eccettuate quelle, che cominciano in Fa di B quadro Acuto.



Quelle che cominciano in Fa di B quadro Acuto gira



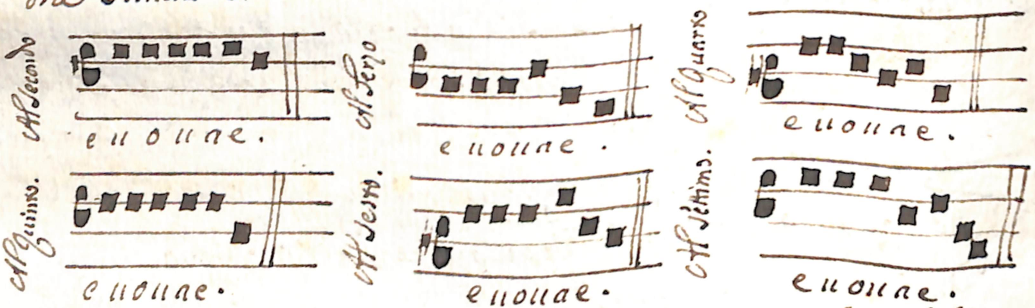
In questo Ottavo Tuono ho trovato ancora delle Antifone, che cominciano in Fa di B quadro Acuto, alle quali hanno data la prima Finale.

I Principj, ovvero i cominciamenti de' Tuoni, cioè delle Cantilene di ciaschedun Tuono sono di due specie, e così le cadenze, che seguono nel corpo della Cantilena, cioè Regolari, e Irregolari; ma però tutti buoni, ogni qualvolta siano ben fatti. I regolari sono nelle corde principali di ciaschedun Tuono, eccettuata sempre la corda dell'estremo acuto, come per esempio, negli Autentici le corde principali sono la fondamentale, la terza, la quarta, la quinta, e l'ottava; ma l'ottava è il suo estremo acuto; in essa adunque non si può dar principio. Ne' Plagali le corde principali sono la fondamentale, la quarta sotto alla detta fondamentale, la terza, la quarta, e la quinta; ma la quinta è il suo estremo acuto, e perciò in essa a sopra la fondamentale;

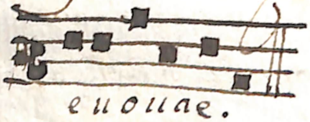
non può esser il principio. Per le cadenze poi non se n'eccettua veruna. I principj irregolari sono quelli, che sono fuori di dette corde, dentro però il sistema di ciaschedun Tuono, cioè dentro la sua ottava, eccettuati gli Autentici, i quali per antico uso (che molti dicono per privilegio) hanno una corda sotto alla fondamentale. Si osservi però, che fuori del Terzo Tuono non si danno principj nella sesta, lo che si dà nel Terzo Tuono per esser la sesta il Fa di B quadro Acuto. La ragione si è non solo perche qualunque Fa è nelle modulazioni molto soave; ma perche nel Terzo Tuono quel Fa è la corda Corale, la qual corda è ammessa nel numero delle principali. Dunque gli Autentici hanno quattro principj Regolari, e il Terzo Tuono cinque, e due Irregolari, che sono la corda sotto alla fondamentale, e la seconda sopra la fondamentale. Ho detto, che non si danno i principj nella sesta fuori del Terzo: onde, non avendo esclusa la settima, potrebbe credersi, che in questa fossero ammessi; il che non è vero, non solo per esser dissonante acuta, quanto che i principj non devono eccedere la Quinta, fuori, come ho detto, del Terzo Tuono.

I Plagali hanno quattro principj Regolari, e tre Irregolari, i quali Irregolari sono la Seconda, e la Terza della Diatessaron sotto alla fondamentale, e la seconda sopra la fondamentale.

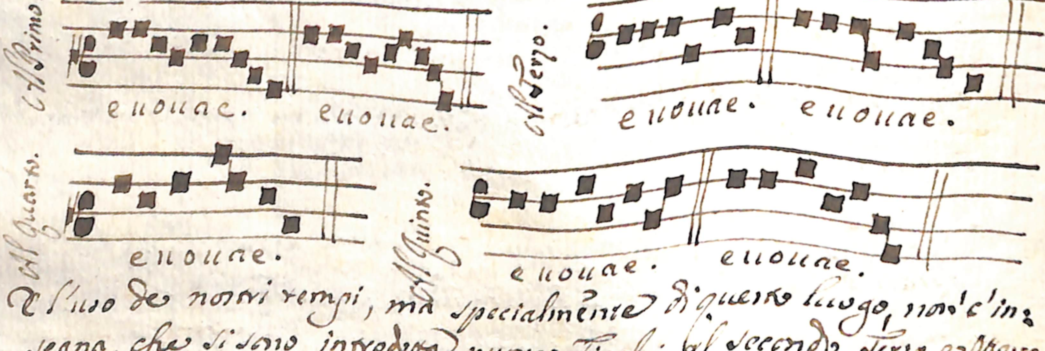
Ora se gli Autentici hanno sei principj, e i Plagali sette, perche non devono eglino aver tutti altrettante Finali? non le hanno: dunque non è vero, che siano adattate le varie finali ai varj principj. Le varie Finali sono un raccolto dell'uso de' tempi, e de' luoghi, e che ciò sia vero lo prova l'esperienza, che la Chiesa Ambrosiana, e la Chiesa Francese usano delle Finali, che noi non pratichiamo, ecco delle Finali Ambrosiane.



La Chiesa Francese usa nel Quarto Tuono questa assai bella = Finale.

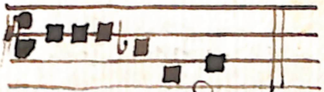


In altri libri ho trovato altre Fina=li diverse, parte delle quali so=no le seguenti

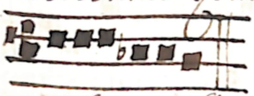


E l'uso de' nostri tempi, ma specialmente di questo luogo, non c'in=segna, che si sono introdotte nuove Finali al Secondo, Terzo, ed Ottavo Tuono? mentreche nella solita Finale del Secondo Tuono mettono

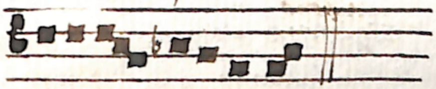
il B Molle al Mi di Natura Grave così.



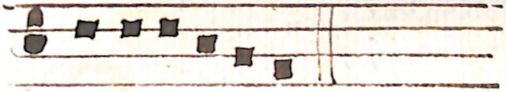
E inoltre per causa di salmeggiar presto ne' Notturni de' Morti abbreviano questa Finale del Secondo, e la riducono così



E nella seconda Finale del Terzo scorrono il primo Mi di B quadro Acuto, e al secondo mettono il B Molle, e la riducono così.



E nell'Ottavo la riducono così

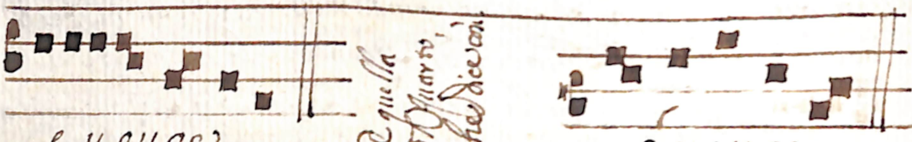


E all'Intonazione detta Ambrosiana dell'In exitu della Domenica si è introdotta da alcuni questa diversa Finale.

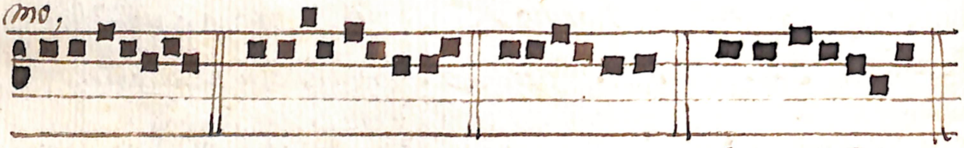
In exitu Israël de Egypto: Domus Jacob de populo barbaro.

Dunque l'uso de' luoghi, e la variazione de' tempi hanno introdotte le varie Finali, delle quali ne sono state raccolte secondo il gusto degli Scrittori, e adattate, come si è mostrato. Bene però sarebbe il toglierne molte a quei Tuoni che molte ne hanno, e aggiungnerne a quelli, che ne hanno una sola, e se si potesse stimerei ben fatto darne due per ciascheduno Tuono, due per gli Uffici festivi (dico due, perché molte volte dandosi due Antifone immediate del medesimo Tuono, per non rendere il Canto de' Salmi disgradevole per la lunga continovazione della medesima Finale sarebbe necessario il variarla) e una per gli Uffici Feriali. La Finale

del Terzo Tuono, che dice così.



Sono state sempre messe in disuso; e ne' buoni Cori queste non si usano più, ottimo accorgimento; perche essendo stato introdotto nella Chiesa il Canto per dilettare, e con esso allettare il popolo a concorrere a' Divini Uffici è somma prudenza levare dal Canto, tutti quei passi, che sono di cattivo suono, e odiosi, come sono le predette Finali, perche in qualunque modo si canti, nella prima di dette Finali quel Do di B quadro acuto, cioè col Diesis, o senza Diesis come era usato; e così il Fa di Natura grave nella seconda, tanto col Diesis, come tutti usano, quanto senza Diesis si rendono odiose all'orecchio, come ancora sono di cattivo suono all'orecchie le seguenti Finali del Settimo.



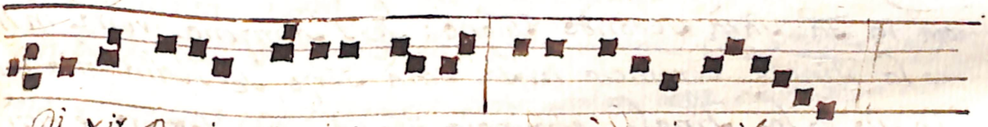
le quali veramente meritano d'esser rigettate almeno ne giorni festivi, e solenni, perche negli Uffici dei Defunti si potrebbero con proprietà praticare, avendo elleno un suono

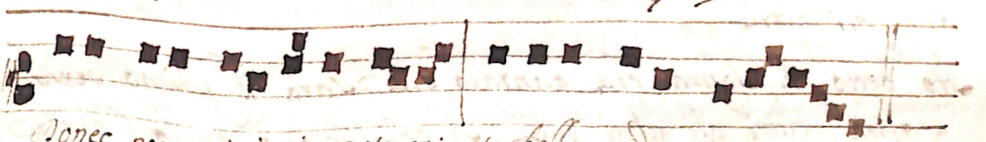
molto lugubre.
Non voglio tralasciare di manifestare, come più classici Autori tengono che ancora gli altri quattro ultimi Modi avessero le loro intonazioni, e che abolite queste, sieno però restate in uso alcune delle loro Finali, e adattate a primi otto Modi loro consimili. Prova di questo è la sopradetta Finale di Quarto Tuono, che termina in Fa, perche cantandosi quel Fa col Diesis viene a costituirsi Mi, e da questo prendono l'argomento, che in detto luogo vi si dicesse Mi, e che sia una Finale del Decimo Tuono, come ancora le Antifone, che precedono a detta Finale si tien per certo, che fossero di Decimo Tuono trasportate nel Quarto: il perche l'abbiano trasportate nel Quarto, e non nel Secondo suo consimile, questo è per due ragioni: la prima si è, che praticandosi in esse più note sotto alla fondamentale l'hanno trasportate in quel Tuono, che ha la Diatessaron simile a quella del Decimo, e questo è il Quarto Tuono, perche a portarle nel Secondo v'abbisognerebbe praticare il B Molle al Mi di B quadro grave, il che non si deve fare: la seconda si è, che le principali Antifone poste sotto tali note sono Stetit Angelus, In odorem, Laeva eius, le quali trattano di odori, e di amori, e questi sensi per antico uso sono stati sempre posti in Cantile:

ne di Quarto Tuono, per essere tal modulazione molto grazio:
sa, dove che del Secondo Tuono se ne sono sempre serviti
per esprimere cose dolorose, e mestre.
Inoltre l'intonazione del Salmo In exitu della Domenica
da alcuni Classici Autori è tenuta per intonazione di Nono
Modo, e che la sua Antifona Nos qui vivimus sia stata
guastata. Altri tengono, che quest' Antifona sia di Settimo
Tuono terminata nella Confinale, e ne producono un
antichissimo esemplare cavato da libri della Chiesa Am:
brosiana, ma l'Intonazione è all'uso antico degli Ambrosia:
ni di Settimo Tuono, per questo io molto mi unisco alla pri:
ma opinione, perche la circolazione della detta Intonazione
è propriamente di Nono Modo. Il chiamar questa Intona:
zione Tuono Misto, come molti fanno è cosa veramente
redicola, e più redicola si è la prova, che ne danno, quale
è questa, che il suo principio è simile al principio dell'
Intonazione del Quarto, la medietà è simile a quella del
Sesto, il resto è in parte simile a quella di Settimo, ed
Terzo. Io rispondo a costoro. Il principio dell'Intonazione
del Primo è simile a quella del Sesto: l'Intonazione del
Secondo è simile a quella del Terzo, e molto più simile
a quella dell'Ottavo. Dunque tutti quei Tuoni si

possono chiamar Misti; ma di questo non più: torniamo alle intonazioni. Avanti a ciascheduna intonazione io ho posto due note, la prima delle quali significa la corda fondamentale, e la seconda la corda corale. La corda corale si è quella, sulla quale si mantiene la Cantilena de Salmi, come p. esempio le dette due note nel primo Tuono sono queste.

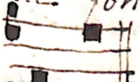
Il Re è la corda fondamentale del Primo Tuono: il La è la Corale, perchè in essa si salmeggia il Primo Tuono in questa maniera: intonato che sia il primo verso del Salmo, tutti gli altri versi si ripigliano sulla corale tralasciando le prime note antecedenti a detta Corale così





Nel Secondo Tuono le due Note sono le seguenti

Il Re è la fondamentale, e il Fa la Corale. Nel Terzo son queste



Il Mi è la fondamentale, e il Fa la Corale, e così segue in tutti i Tuoni.

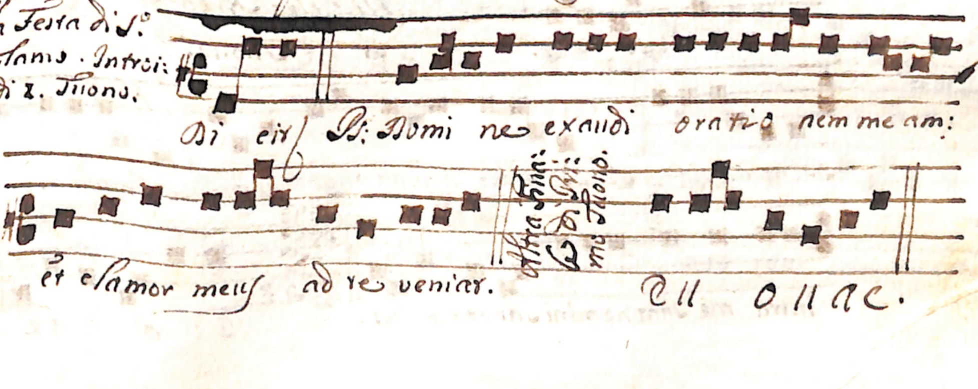
Dopo le Intonazioni di ciaschedun Tuono si trovan poste le Finali con queste lettere sotto EUOUAE: queste signi-

ficano le due parole Seculorum Amen, essendo le vocali di dette parole, dalle quali si conoscono le Sillabe della Finale. Le dette Finali devono sempre cominciare dalla corda Corale: onde per questo con agevolezza si conoscono i Tuoni delle Antifone, perchè avendo a mente le due note poste avanti alle Intonazioni di ciascheduun Tuono così Re, La Primo Tuono, Re Fa Secondo, Mi, Fa Terzo; Mi La Quarto; Fa Fa Quinto; Fa La Sesto; Do Sol Settimo, e Do Fa Ottavo. Ogniqualvolta osserveremo la corda, dove termina l'Antifona, e la prima dell' Euouae conosceremo, che Tuono sarà, come per esempio se l'Antifona resta in Re, e la Finale comincia in Fa sarà Secondo Tuono: se l'Antifona resta in Mi e la Finale comincia in Fa sarà Terzo, se l'Antifona resta in Do, e la Finale comincia in Sol sarà Settimo, e così di tutti gli altri.

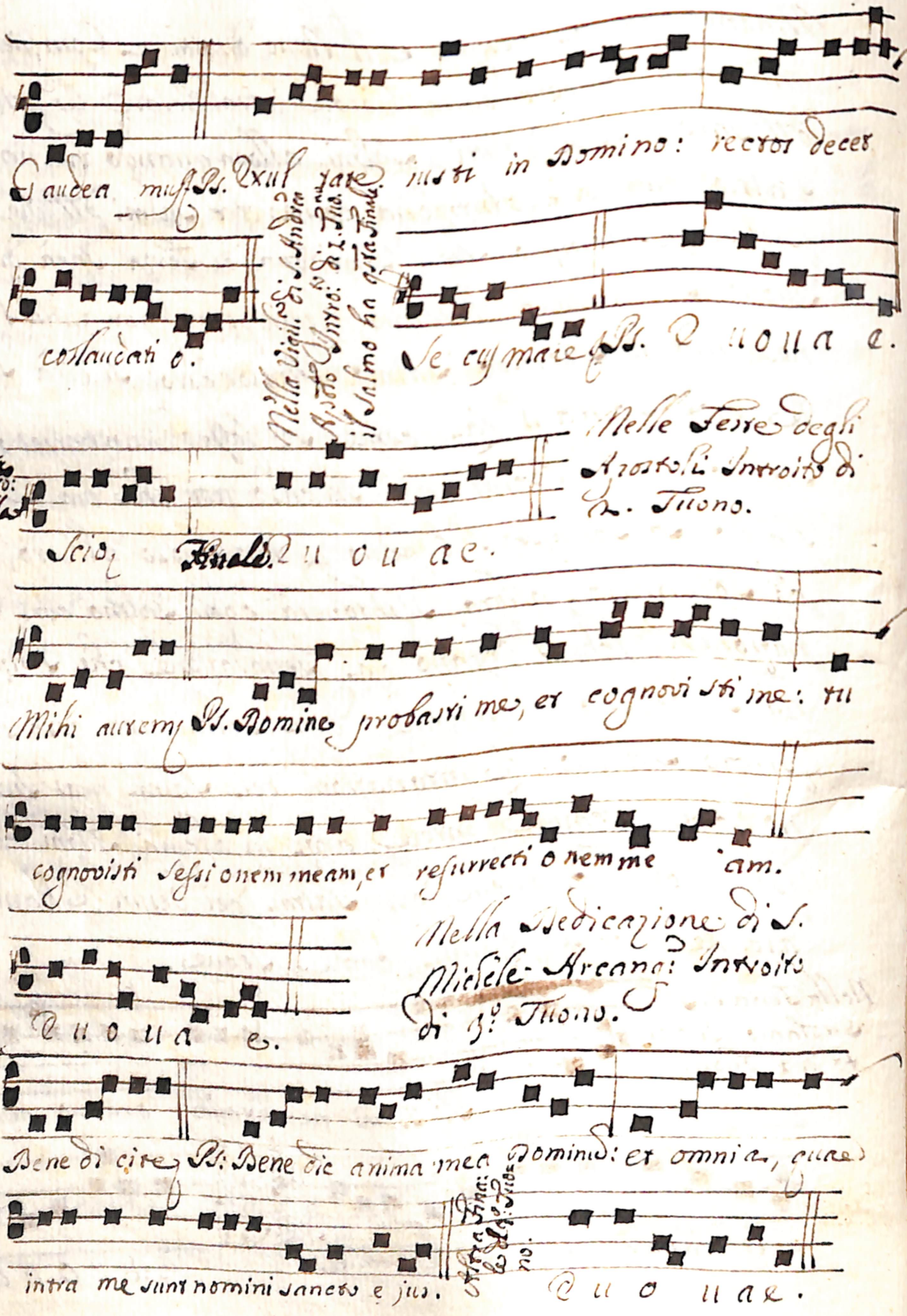
Ho detto di sopra, che cantato, che sarà il primo verso de Salmi, tutti gli altri versi si cominciano dalla Corale, tralasciare le prime note dell'Intonazione. Questo si deve osservare in tutti i Salmi fuori de Cantici ne giorni Festivi; poichè tutti i versi de Cantici si devono cantare con tutta l'intonazione; ma nei giorni feriali si possono cantare, come tutti gli altri salmi. Per Cantici s'intendono solamente il Benedictus a Mattutino, il

Magnificat a Vespro, e il Nunc dimittis a Compieta. Si cominciano ancora dalla Corale (tralasciate le prime note dell'Intonazione) tutti i Salmi allora quando tra un Salmo e l'altro non vi è Antifona, come tra Salmi dell'Ore, e di Compieta: per esempio se l'Antifona di Terza sarà di Primo Tuono, s'intonerà il Salmo Legem pone con tutta l'intonazione, ma il secondo Salmo Memor esto si dirà sulla Corale, cioè sopra il La, come se fosse un versetto del primo Salmo, e così Bonitatem. In caso poi, che tra un Salmo, e l'altro si sonasse l'Organo per dar riposo al Coro, o per uso di solennità, allora s'intonerà ogni salmo con tutta l'intonazione. Perchè l'Organo fa separazione, che senza l'Organo si devono considerare detti Salmi una cosa stessa col primo Salmo. Le intonazioni dei Salmi negl'Introiti vanno fatte sempre intere, anzi in alcuni Tuoni costano di più note di quelle dei Salmi dei Vespri, e hanno ancora alcune diverse finali, come segue.

Nella Festa di S. Girolamo. Introito di 2. Tuono.



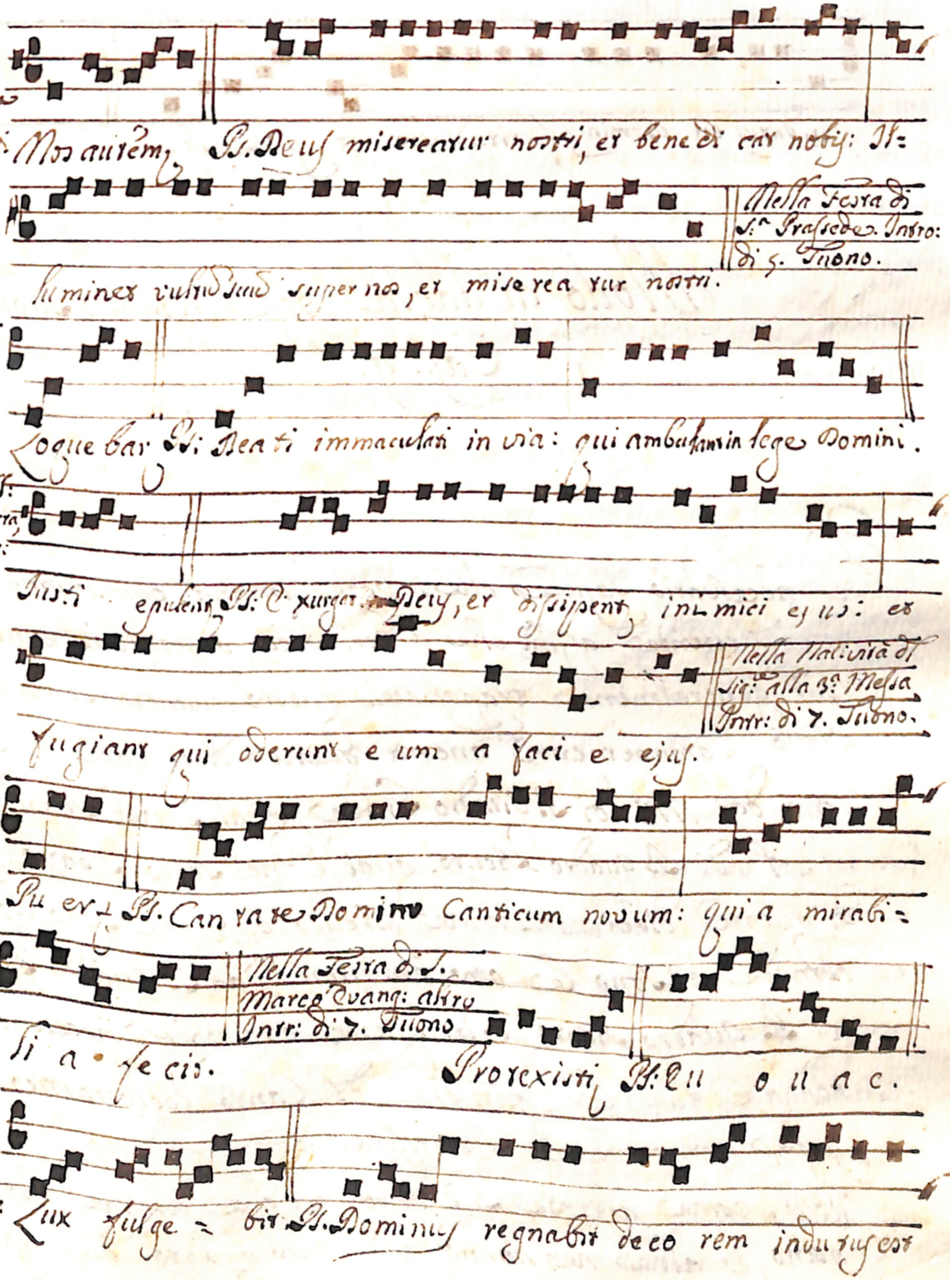
Nella Conversione di S. Paolo l'Introito è di 2. Tuono colla seguente Finale.

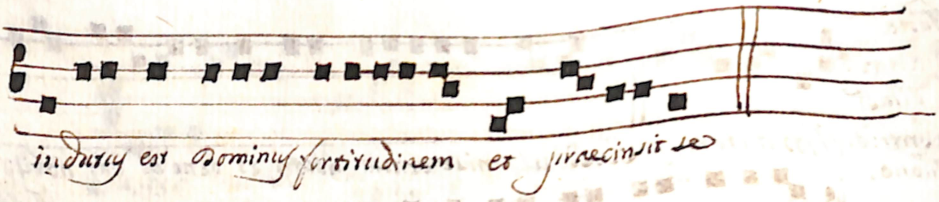


Nella Festa dell'Esaltazione della S.ta Croce Intr: di 4.° Tuono.

Nella Festa de SS. M: Mario, Marta, Audiface. Intr: di 6.° Tuono.

Nella Natività di N. Sig.re alla 2.a Messa Intr: di 8.° Tuo:





Modo di dar la voce in tutti i Tuoni.

Cap: I.

E' necessario sapere che la voce umana comunemente non s'estende a più che a dieci voci, o posizioni, e non si può generalmente trapassare questo numero senza grande sforzo. Comunemente ancora queste dieci voci, o posizioni sono dal Mi di B quadro Grave, qual'è nel secondo rigo al sol di B quadro Acuto, qual'è nel sesto spazio: ora di queste dieci voci io ne prendo otto, che sono le più comode, e sono le otto comprese da B quadro Grave a B quadro Acuto, e in queste otto voci è necessario adattare tutte le Cantilene del Canto Ecclesiastico: E perche non tutte le Cantilene comprendono otto posizioni, come altrove si è detto, poiche alcune ne hanno meno, e altre ne hanno più, per questo distinguerò

le Cantilene in due specie, cioè comode se non arriva=
no alla loro perfezione (intendendosi però sempre dalla parte
acuta) e Scomode se vi arrivano, e molto più se oltrepassano,
come per esempio. Il Primo Tuono, che è Autentico, ed è piantato
in Re di Natura Grave, deve avere tutta la sua ottava so=
pra il detto Re, come sua fondamentale: dunque per esser perfet=
to, deve arrivare al Sol di B quadro acuto, e se non vi arriva
si dee chiamare imperfetto, e secondo il mio insegnamento
Cantilena Comoda: se vi arriva sarà perfetto, e se si solleva
più alto eccedente, e si chiamerà Cantilena Scomoda. Il
Secondo Tuono è piantato nel medesimo Re di Natura Gra=
ve, come sua fondamentale, e per esser Plagale ha la sua
ottava parte sopra, e parte sotto alla detta fondamentale.
Sopra deve arrivare alla quinta per esser perfetto, e per corda
di privilegio può arrivare anco alla sesta, perchè a tutti
i Tuoni è concessa una corda di più alle otto assegnate,
gli Autentici la devono avere sotto alla ~~più~~ loro più bassa
corda, quale è la fondamentale, e i Plagali la devono
aver sopra alla più alta corda, quale è la quinta sopra
la fondamentale. Ora in detto Secondo Tuono se la Cantile=
na arriva alla quinta, e alla sesta sopra la fondamentale
si chiamerà Scomoda, se non vi arriva, si chiamerà co=
moda.

Attesa questa prima cognizione è necessario ridurre tutti i Tuo:
ni, i quali, come ho detto, costano di otto voci, nell'Ottava da me
detta Cantabile, cioè da Cfaut a csolfaut: sicchè costituiremo
la corda Cfaut per fondamentale di tutti gli Autentici, i quali
hanno tutta l'ottava sopra la fondamentale; e nei Plagali, che
delle otto voci ne hanno quattro sotto, e cinque sopra la fon:
damentale; costituiremo Ffaut per loro fondamentale, che
in questa maniera occuperanno la medesima ottava da
Cfaut a csolfaut. Ma perchè ho detto, che ci sono delle Canti:
lene comode, e scomode, faremo così: negli Autentici le
Cantilene comode, perchè non arrivano alla loro ottava le
alzeremo una voce sopra Cfaut, e le porremo in Dsolre, e
nei Plagali, perchè hanno la voce di privilegio sopra la quinta
ci serviremo della detta Ffaut per le Cantilene comode, e per
le scomode di Elami, che in questa maniera abbassandosi:
le un semituono si renderanno più agevoli a cantarsi.
Onde le corde da piantare i Tuoni saranno quattro, due
per gli Autentici, e due per i Plagali; di queste due una per
le Cantilene scomode, e una per le comode. Gli Autentici
scomodi gli pianteremo in Cfaut, cioè in Do di Natura grave:
i comodi gli pianteremo in Dsolre, cioè in Re di Natura
grave. I Plagali scomodi gli pianteremo in Elami, cioè

in Mi di Natura Grave; i comodi in Ffaut, cioè in Fa di Natura Grave. Le Corali poi di ciaschedun Tuono, generalmente parlando si devon sempre considerare negli Autentici per la quinta del Tuono; e nei Plagali per la Terza, benchè nel Terzo Tuono sia la sesta, e nel Quarto, e nell'Ottavo la Quarta: Non ostante questo, devonsi considerare, come l'ho detto. Onde per corde Corali averemo gsolreut, e alamire, cioè il Sol, e il La di Natura Grave: e questo è necessario di tener bene a mente, che la corda Corale di ciaschedun Tuono, se non vi è estrema necessità non deve esser più alta di alamire, nè più bassa di gsolreut. Sicchè per tenere a mente tutto questo si consideri tutta la Deduzione di Natura Grave Do, Re, Mi, Fa, Sol, La. Il Do, e il Re per Fondamentali degli Autentici: il Mi, e il Fa per Fondamentali dei Plagali; il Sol, e il La per le Corali. Ho detto, che la Corale non deve esser più alta d'alamire, ma questo intendo che sia quando il Coro è senza Organo, perchè sonandosi l'Organo si può dar necessità di ridurla ancora all'altezza di bfa; ma di questo se ne tratterà nell'istruzione dell'Organo.

Il Modo poi di sapere qual sia la voce, cioè la tensione della Corda Csolfaut, oppure di qualsivoglia corda, è questo.

Comunemente la più bassa corda, che l'uomo possa con qualche chiarezza intonare, è Gammaut. Ciascuno adunque che voglia qualunque corda del sistema trovare, cerchi d'intonare la più bassa voce, che può, e quella chiami Gammaut, in essa dica Do, poi o gradatamente, o di salto trovi il Fa, che sarà Cfaut, in questa voce Cfaut dica Do, ovvero seguiti a dir Fa, e salga per mutazione di quarta all'altro Fa, e sarà il Fa di Natura grave, e in questa maniera può trovare tutte le corde del sistema.

Ho detto, che la più bassa corda, che noi possa intonare comunemente è Gammaut, dico, comunemente, e non universalmente, perchè ci sono delle persone, che intoneranno ancora più voci sotto il Gamma, e di quelle, che non arriveranno a tanta bassezza, quanta è quella del Gamma. In oltre si danno degli Organi, che sono di Tuono diverso, cioè chi più alto, e chi più basso del giusto Tuono (e il giusto Tuono si è quello, che presi molti uomini insieme, e fatta a ciascuno intonare la più bassa corda, quella corda, che sarà l'istessa nella parte maggiore degli uomini, quella è il vero Gamma.) Per assicurarsi adunque della certezza della voce, chicchesia vada ad un Organo di giusto Tuono, intoni da se la sua più bassa

corda, e veda se torna la voce di Sisolreut dell'Organo: se è la medesima, ò che poco ci corra, egli chiamerà la sua più bassa corda, come ho detto, Gammaut.

Se poi non è la medesima, sarà ò più alta, ò più bassa, se è più bassa, per esempio, un Tuono, sarà la voce di Ffaut dell'Organo, allora egli per trovar Gammaut prenda la sua più bassa voce, e la chiami Fa, poi salga una voce, e dica Sol, e questo Sol sarà la voce di Gammaut. Così se è più alta riscontri con qual tasto dell'Organo s'adatta la sua più bassa voce, e venga poi a mente qual'è, come per esempio, se si adatta ad Alamire, sappia, che deve chiamare la sua più bassa voce Re: quando poi queste umane voci non fossero giustissime co' tasti dell'Organo, non importa; perchè un poco più alto, ò un poco più basso non può rendere il Canto disgradevole, nè scomodo. È da notare, che la mattina a digiuno ciascheduno intuonerà un Tuono più basso di quello che egli intuonerà dopò desinare. Tutto questo si è detto per apprendere il modo di rintracciare il Tuono di qualunque corda del Sistema, e di conoscere il suono di ciascheduno tasto dell'Organo, per poter con sicurezza darla giusta altezza di voce a qualunque Cantilena: Tuttavia la strada più facile per far questo, come ancora per mantenere

il Canti sopra una stessa altezza di voce, è la Corda Corale.
Ho detto, che la Corda Corale deve esser' l'altezza di gsolreut, ovveiò di alamire. Adunque chi averà per la sua più bassa corda Gammaut, toccato, che avrà detta più bassa corda, su=bito prenda la sua ottava sopra, che sarà gsolreut: se vuole alamire alzi una voce, e avrà alamire. Inteso questo, se deve dar la voce ad una Cantilena scomoda, si servirà della Corale gsolreut, se la Cantilena sarà comoda, si ser=virà della Corale alamire: in questa maniera per esempio, dovendosi cantare l'Inno Ave Maris stella, il quale è di primo Tuono scomodo, perche arriva all'ottava sopra* trovi=si per la strada di Gammaut la voce di gsolreut, che è l'otta=va sopra a detto Gamma, e prenda detto gsolreut per Cora=le: onde nella voce di questo gsolreut vi dica La, e servasi di questo La per il La di Natura grave, cioè lo chiami La di Natura grave, che è la corale del primo tuono: trovi poi una quinta sotto il Re, e così verrà ad aver' piantata detta Cantilena in Cfaut, che è la corda dove si devono piantare gli Autentici scomodi; vedi in fine a carte qui ~~e questo serva per~~ ~~intendere~~ il ~~modo di piantare tutte le Cantilene di quals=~~ ~~sivoglia Tuono~~.

Per mantener' poi il Coro sopra una medesima altezza di voce, basta far' così: Cantata, che sarà una Cantilena ben' situata, sulla medesima altezza della Corale della Cantata

* e principia in Re di Natura grave, che vale a dire che comincia nella sua fondamentale; trovisi ✝

Cantilena ponga la Corale della Cantilena seguente, e così il Coro si manterrà nella medesima altezza, come p esempio detto che sia un'Antifona, ò Responsorio di Primo Tuono, la di cui Corale è il La di Natura Grave, e seguendone una di Ottavo Tuono, la Corale del quale è il Fa di B quadro acuto, sulla altezza della Corale del Primo Tuono ponga la voce della Corale dell'Ottavo, cioè su quella altezza, che averà cantato il La di Natura Grave della prima Cantilena, porrà il Fa di B quadro Acuto della seconda Cantilena. Trovata così la voce del Fa di B quadro Acuto, troverà ancora in instanti la voce di qualunque corda, sulla quale cominci l'Antifona, o altra Cantilena, come si è detto dell'Ottavo Tuono, ogni qualvolta non cominciasse dal medesimo Fa di B quadro Acuto; e questo serva p tutti i Tuoni. Questo mantenere il Coro sopra una medesima altezza di voce non è precetto, ma è premuroso pensiero di Alcuni Autori, e non è disprezzabile; tuttavia io dubiterei, che il tenere continovamente un Coro sopra la medesima altezza di voce possa essere, o p meglio dire, possa divenire odioso, pche la varietà suol rendere il Canto più dilettevole: tuttavia lascio ogn'uno nell'opinione, che più le piace.

Oltre a tutti i Tuoni già detti, ci sono i Tuoni Misti, e

Commisti. Misti si dicono quelle Cantilene, che conten=
gono l'Autentico col suo Plagale, come se una Canti=
lena contenesse tutte le posizioni di sopra dell'Auten=
tico, e tutte quelle di sotto del suo Plagale. Ho detto del
suo Plagale, perche il primo Tuono ha per suo Plagale
il secondo, il Terzo ha il Quarto; se questi hanno tutte
le voci dell'Autentico, e del suo Plagale, si chiamano Misti
perfetti, se poi sono mancanti d'una, ò più voci si chia=
mano Misti imperfetti.
I Commisti son quelli che hanno le forme di diversi
Tuoni, come se in una Cantilena di Primo Tuono vi fos=
sero dentro delle forme di Quarto, di Quinto, ò di altro Tuo=
no fuori del suo Plagale. Per dar la voce a Tuoni Com=
misti si osservino le regole dette per tutti gli altri Tuoni,
mà per dar la voce a Tuoni Misti si tenga sempre la
Corale alamire, acciocche la fondamentale torni il
Re di Natura Grave, prendendo la denominazione sempre
dall'Autentico per quanto si può, cioè dicendo sempre questa
Cantilena è di Primo Tuono Misto col secondo; e di Terzo
Misto col Quarto. La ragione di questo si è, perche il Tuono
principale è l'Autentico, e non il Plagale; essendo questo
suddito, e subalterno all'Autentico. Ho detto di sopra, si ha
da far così per quanto si può, perche se una Cantilena

stesse quasi sempre nelle posizioni del Plagale, e che solo per qualche nota si estendesse nell'Alto all'estreme posizioni dell'Autentico, con difficoltà m'accorderei a chiamarla Cantilena di Secondo Tuono mista col Primo; di Quarto mista col Terzo; ma piuttosto direi, che fosse Plagale eccedente; pure così come questo importa poco, anzi nulla alla buona modulazione, che è il fine principale del Canto, si lascia in libertà di chiamarli come uno vuole.

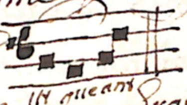
Del Buon Modo di Modulare
Cap: 10.

Molte, e varie sono le cose, alle quali è necessario attendere per ben modulare: la prima si è, che bisogna osservare la corda fondamentale del Tuono, e dopo questa le sue principali corde, le quali sono la Quinta in primo luogo, la Terza, e la Quarta, e l'Ottava negli Autentici, e la quarta sotto ne' Plagali. Tutte queste corde potendo esser rette, devono esser rette.[a] Retta s'intende, che si debba praticare la corda sotto col Diesis, affinchè da

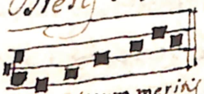
[a] La voce retta, o retto qui è participio del verbo reggere, ed equivale a sostenute.

detta principal corda alla corda sotto vi sia l'intervallo d'un semituono maggiore. Si è detto; che devono esser rette se posso: no esser rette: imperciocchè non tutte le corde possono avere il Diesis, ma solamente il Fa, il Do, e il Sol: onde se le dette corde principali non hanno sotto di se corda capace di Diesis, non devono esser rette, come per esempio il Primo Tuono ha per corda fondamentale ~~la quale~~ è il Re di Natura Grave e questo ha sotto di se il Do, corda capace di Diesis: onde deve, e può esser retto. La Quinta del Tuono è il La di Natura Grave, ovvero Re di B quadro Acuto, la quale ha sotto di se il Sol corda capace di Diesis: onde anco questa può esser retta. La Terza del Tuono è il Fa di Natura Grave, questa ha sotto di se il Mi: onde dal Fa al Mi essendovi l'inter: vallo di semituono non v'abbisogna altra reggenza, essendo detto Fa retto naturalmente dal Mi. La Quarta del Tuono, la quale è il Sol di Natura Grave, che ha sotto di se il Fa corda capace di Diesis, ancor questa può esser retta. L'Otta: va cammina colla stessa ragione della fondamentale.
Altro esempio del Terzo ~~e Quarto~~ Tuono: La corda fondamen: tale del Terzo Tuono è il Mi di Natura Grave, il quale avendo sotto di se il Re corda incapace di Diesis, non può esser retta. La Quinta del Tuono, che è il Mi di B quadro Acuto, anco questa, avendo sotto di se il Re, non può

esser retta. La Terza di Tuono, che è il Sol di Natura Grave, avendo sotto di se il Fa, corda capace di Diesis, può esser retta, così la Quarta, che è il La di Natura Grave, la quale ha sotto di se il Sol, corda capace di Diesis, può esser retta; e questa è regola infallibile in tutti i Tuoni Autentici, e Plagali. Il quando dette corde debbano esser rette si è, quando la corda, che deve esser retta, scende alla corda sotto, e che detta corda sotto risale di grado alla corda, che deve esser retta, in tempo buono; oppure quando si sale assolutamente di grado a detta corda, che deve esser retta, in tempo buono, come p. esempio, le prime note dell'Inno di S. Giov: Batta



la fondamentale di questo Inno è il Re di Natura Grave la qual corda può esser retta; e p. ciò deve esser retta, e p. questo cominciando dal Re, e scendendo al Do, che risale al medesimo Re quel Do va intonato col Diesis. Un altro esempio nell'Inno Sanctorum meritis



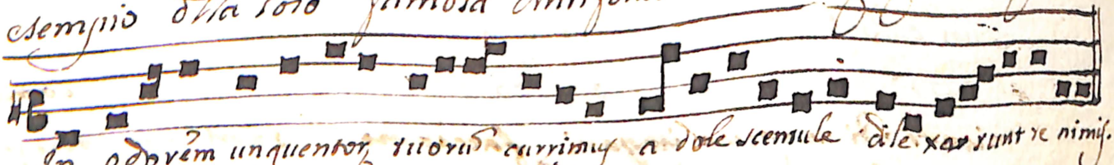
la seconda nota descritta è la corda fondamentale del Tuono, ed è tempo buono, e vi si sale di grado, contuttociò p. essere il Mi, il quale ha sotto di se il Re, corda incapace di Diesis, non può esser retto; ma la quarta nota, cioè il Sol di Natura Grave, il quale è la Terza di Tuono, e può esser retto. ~~ma la quarta nota, cioè il Sol di Natura Grave~~, il quale ~~è la Terza di Tuono, e~~

~~può esser retto~~ è valendovisi a tempo buono, deve esser retto; e perciò si deve intuonare il precedente Fa col Diesis. Si sono nominati più volte i tempi buoni. S'intenda, che nella Musica figurata regolata dalla battuta, quando la battuta si misura co numeri pari, cioè due, quattro, otto, tutte le note di ugual figura, che di numero impari sono tempi buoni, e quelle, che cadono nei numeri pari, son tempi cattivi, come per esempio, nel tempo chiamato dai Musici alla Breve, nel quale la breve vale la misura d'una battuta, ordinariamente la battuta si divide in quattro tempi: sicchè la Semibreve, che vuol dire mezza breve, varrà mezza battuta, tanto è dire due tempi, e la minima, che è una mezza semibreve varrà un tempo: onde se una breve fa ~~riempirà~~ il pieno ~~tempo~~ d'una battuta, saranno l'istesso due semibrevi, e medesimamente quattro minime: di queste quattro minime due saranno tempi buoni, e due cattivi: quelle del primo, e terzo tempo son le buone, quelle del secondo, e del quarto sono le cattive. Se queste quattro minime le dividiamo in otto semiminime noi avremo quattro tempi buoni, e quattro cattivi, la prima, terza, quinta, e settima saranno quelle di tempo buono, la seconda, quarta, e sesta e ottava, saranno quelle di tempo cattivo, al Ritmo di questa misura corrispondono i piedi Trocheo, o Corio, Ditrocheo, ò Dicorio. Quando la battuta si divide in numero impari, cioè

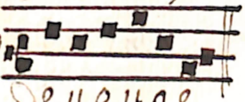
in tre tempi, allora solamente il primo tempo è buono, e gli altri due son cattivi, e a questo Rhimmo corrisponde il piede Dattilo non in quanto alla vera antica misura di questi piedi, ma rispetto al modo della loro pronunzia: Per gli affari musicali ci sarebbe molto più da spiegare intorno a questi tempi, ma per il nostro affare di Canto Ecclesiastico è detto a bastanza.

Non altro suona nel Canto il tempo buono, e il Cattivo, che quella differenza, che si sente nel pronunziare le sillabe lunghe, e brevi, perche siccome per far che tornino ben pronunziare le parole, nelle Cantilene Musicali, è necessario osservare, che le sillabe lunghe tornino nei tempi buoni, e le sillabe brevi nei cattivi, per questo chiamo tempi buoni nel Canto fermo tutte quelle note, alle quali toccano sillabe colla pronunzia di lunga, e tempi cattivi quelle colla pronunzia di breve; e quando seguono progressi di note senza parole, dette da alcuni Neume, tempi buoni si possono chiamare molte volte quelle note, che tornano nelle corde principali del Tuono, con questa regola, che i tempi stieno a vicenda un buono, e un cattivo, cioè dopo il buono il cattivo, e dopo il cattivo il buono, e alle volte ancora dopo il buono due cattivi, come misura di numero impari. facciamo l'esame sopra il Citato Inno di S. Giovambatista. vedi a Car.e 93. di

Questa regola di reggere le corde fondamentali, e prin:
cipali del Tuono, la quale io chiamo Simpatia del Canto,
mercecchè il più delle volte senza farvi reflessione al:
cuna naturalmente vien praticata; questa regola adun:
que ha fatto mettere in campo a persone poco delle fa:
coltà Musiche intelligenti una delle più belle chimere,
che ne libri musicali abbia fatto mostruosa comparsa, e
questa è chiamata da costoro B quadro Sincente; imperciocc:
che sentendo eglino nel cantare la natural forza, che gli
obbliga a pronunziare molte note intuonate, come si è detto,
col Diesis, e conoscendo, che dalla nota intonata col Diesis
alla nota sopra vi è l'intervallo di Semituono, come lo è
dal Mi al Fa; per questo hanno detto, che in molte di queste
congiunture si debba mutare la lettura alle note, e dir
mi, dove si deve dir Fa, e Fa dove si deve dir Sol. A questo
grave errore sono viè più stimolati dal non conoscere, che
non sempre la nota sopra il La, si deve chiamar Fa, come
assolutam.te questi Cantofermisti vanno comunemente inse:
gnando, ~~la~~ poiche molte volte detta nota deve esser cantata così
come è il Mi, come chiaramente vedremo adesso nell'
esempio della loro famosa Antifona In odorem quale è questa.



In odorem unguentorum tuorum currimus adolescentulae dilexerunt te nimis.

Si tiene da i dotti Musici, che questa Cantilena sia di Decimo
Tuono, e la ragione della Finale dei Salmi detta Euouae, che
se gli trova scritta in fine, quale è la seguente 
La qual Finale non è punto probabile, che sia di Quarto Tuono,
imperciocchè quell'ultima nota, la quale è il Fa di Natura
Grave, viene intuonata da i pratici un ~~tono~~ semituono più alta: onde
invece di fare un transito dalla penultima all'ultima di Semi:
tuono, lo fanno di Tuono, e lo che, secondo il sistema di dete
nore, quell'ultima viene a far la figura di Mi, e non vi es:
sendo ragione alcuna, secondo l'istruzione già detta, d'intuo:
nare detto Fa col Diesis; e senza necessità non soffrendo il
Quarto Tuono l'alterazione di Fa di Natura Grave a tenore
della costituzione della sua Diapente; di qui è chiaro, che
detta Finale non è di Quarto Tuono, ma bensì di Decimo.
Contuttociò essendo stata quest'Antifona portata nel Quarto
Tuono dagli Antichi Riformatori di Canto, forse in vigore
del senso delle parole, che tanto queste, quanto l'altre dell'
Antifona Stetit Angelus, che è posta sulle medesime note,
richieggono il Quarto Tuono, benchè su queste medesime no:
te siano state poste molt'altre antifone, mi par prova
conveniente, che ella possa ben cantarsi con l'ordine di
detto Tuono, che se non fosse così, quei dotti uomini in

questo luogo non l'averebbero posta; tanto più che eglino non si sono mai sognati di mutar la lettura delle note, ma per prova di questo, e di quello, che si è detto di sopra, venghiamo all'esame della medesima.
La corda fondamentale di questo Tuono è il Mi di Natura Grave, l'altre corde principali sono il Mi di B quadro Acuto, come sua Diapente: il Sol di Natura Grave, come sua Terza, ed il La di Natura Grave, che è la Quarta, la qual Quarta in ciaschedun Tuono deve esser sempre una corda la più simile alla Fondamentale, per questo io la chiamo la Corrispondente del Tuono. La Fondamentale di quest'Antifona per essere il Mi, non può esser retta, così parimente la Quinta, ma la Terza, e la Quarta amendue possono esser rette; onde, salendosi alle medesime in tempo buono, devono esser rette. Venghiamo alle note. Il Sol di Natura Grave della parola Odorem è tempo buono, e si và al medesimo per di sotto di salto; per questo non può avere egli il Diesis per reggere il La seguente, che è in tempo cattivo, così il secondo Sol di Natura Grave è tempo buono; dopo questo il Mi di B quadro Acuto è tempo buono. ma il Sol di Natura Grave seguente è tempo cattivo che sale al buono, mercecche la seconda sillaba della

parola Tuorum è tempo buono: onde l'antecedente sol, volendo, potrebbesi intuonare col Diesis. Il Primo Fa di Natura grave nella parola Currimus per esser discendente, non deesi in alcun modo intuonar col Diesis, ma il secondo Fa, che cade sopra la parola et adolescentule, contuttoche egli sia di tempo buono, per salire ad una delle corde principali del Tuono, si può, ed ha molta grazia ad intuonarsi col Diesis. L'ultimo Fa di Natura grave per essere ascendente in ragione di note, a tempo buono, e a corda principale del Tuono, deesi intuonare col Diesis. Ho detto in tempo buono in ragione di note, perche in ragione di pronunzia delle sillabe sarebbe tempo cattivo; poiche la terza sillaba della parola dilexerunt si pronunzia lunga, quale è il tempo buono, e dopo il buono ne segue il cattivo; onde l'ultima sillaba sarebbe tempo cattivo; ma perche sulla terza sillaba vi sono poste due note, la prima fa la figura di tempo buono, e la seconda del cattivo; onde il primo Sol di Natura grave seguente fa la figura di tempo buono: ora per intuonare dette corde col Diesis in nessuna maniera ci abbisogna il mutar la lettura delle note; così come non si è mai praticato mutar detta lettura dai dotti uomini di questa Professione.

Può esser detto, che se si leggono le dette note nel modo, che stanno scritte, quei due Mi di B quadro Acuto sarranno intonati per Fa, e non per Mi, mediante la comune regola, che insegna, che una nota posta sopra il La si chiama Fa.

Si risponde che questa regola ha le sue eccezzioni, perche non è sempre la medesima. Si dice Fa sopra il La ogni qualvolta la Cantilena abbia le sue pose a tempi buoni, nel Re, nel Fa, e nel medesimo La, allorache detto La abbia relazione al Fa; onde raggirandosi sopra dette corde, o come principali, o come se fossero principali, allora sopra il La essendovi qualche nota si dice Fa: ma quando la Cantilena ha per corde principali il Mi, ed il Sol, e specialmente nei Tuoni, che hanno ragione di opporsi al porre il B Molle al Mi di B quadro Acuto, quali sono il Terzo, il Quarto, il settimo, e l'Ottavo Tuono. allora se non vi è più che estrema necessità si deve assolutamente* sopra il La dir Mi,* e per ciò si deve insegnare agli scolari il far la mutazione in queste occasioni, quando le note passano sopra il La, e non così alla cieca dirvi sempre Fa come segue tutto giorno. A tenore di questo si osservi nella detta Antifona, che

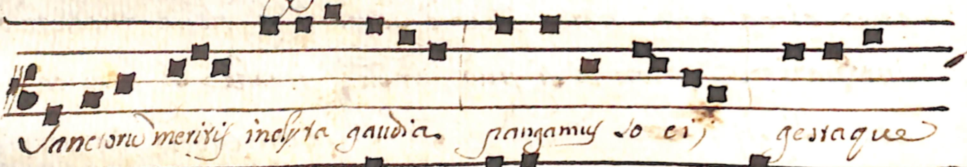
* e specialmente quando la nota sopra il La fosse tempo buono, e per ciò si deve &c

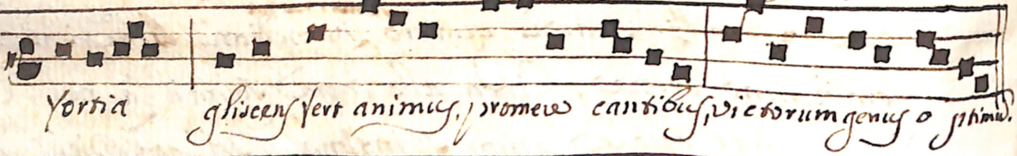
il detto Mi di B quadro Acuto è tempo buono, così il Sol antecedente, benchè il Sol seguente sia tempo cattivo. ma il Sol, che segue immediate al detto Mi secondo, è tempo buono: onde la Cantilena raggirandosi con i tempi buoni sopra il Sol, e sopra quel Mi, corde principali del Tuono, non vi si può in alcuna maniera sopra quel La dir Fa.

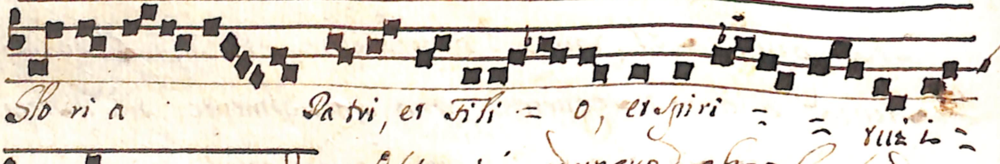
Potrebbemi esser soggiunto, che nella intonazione del Quarto Tuono stanno tutti i tempi fissi sopra il La, e però alla nota, che è posta sopra il La, non si dice Fa: sicchè non sarà vera la regola che vien posta di sopra. Rispondo, che circa alla nota, che è sopra il La nella medietà dell' intonazione, non vi si può dir Fa, perche si pratica il Sol col Diesis,* ~~[illegible]~~ dicendovi Fa si metterebbero in pratica tre Semituoni, anzi quattro semituoni immediati, ~~[illegible]~~ che sarebbe gravissimo errore. Circa alla nota sopra il La nell' Euouae, nel quale non s'intuona il Sol col Diesis, dico, che quei Sol, tanto l'antecedente al Mi di B quadro Acuto, quanto il seguente, ma specialmente più il seguente immediato, sono tempi buoni: onde corre la medesima ragione, che ho detto di sopra, dell' Antifona In Dream. Ci sono ancora altre ragioni Musicali, ma per esser cose difficili assai per i semplici Professori del Canto Fermo, non

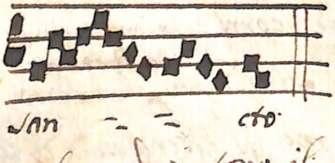
* il qual Diesis costituisce quel La per Tuono musicale la corda del quale non può mai dir Mi, o aver qualità di mi, come a suo luogo si vedrà: e in oltre dicendovi Fa &

compile qui lo spiegarle, ~~dirò solamente~~ ma solo replicherò, che quella è la corda di Tuono Musicale, ed il Tuono Musicale non ammette sopra di se in alcun tempo mai l'intervallo di semitono; e inoltre il detto La non ha alcuna relazione con il Fa di Natura Grave, la qual relazione è quella, che richiede il dir Fa sopra il La. Produchiamo però qui un altro esempio di questo loro B quadro Giacente, come ancora un esempio della mala lettura delle note per causa di dir Fa sopra il La. Il primo sarà l'Inno, Sanctorum meritis e l'altro il Versetto Notturnale dei Responsi dell'Ottavo Tuono.







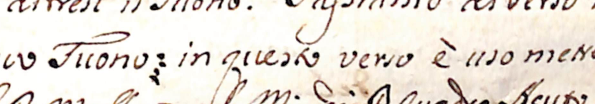


Osservisi adunque, che la fondamentale di quest'Inno è il Mi di Natura Grave, e le sue principali corde sono il Sol, il La di Natura Grave, ed il Mi

di B quadro Acuto, delle quali solo il detto sol, ed il La pos=
sono esser rette. Il primo sol adunque, il quale è tempo
buono, e nel quale colla parola Meritis, si fa cadenza, de=
ve esser assolutamente retto, e per far ciò devesi intonare
l'antecedente Fa col Diesis, così nella parola Fortia, e
per far questo non ci abbisogna la mutazione di leggere,
come insegnano i Settatori del B quadro Siacente, colla
qual mutazione di leggere non si può fuggire un gra=
vissimo errore, il quale si è, ò che tutto detto Inno,
non si debba leggere per B quadro Siacente, come in=
segna il Coferati, per asserzione del P. Avella, al cap. 3. del
suo Cantore addottrinato, di alcune Antifone, che parte
delle medesime vanno cantate per B quadro Siacente, e
parte nò, oppure leggendolo tutto per B quadro Siacente,
come lo pone il detto Coferati, si viene a porre il detto
Diesis al Fa di Natura Grave descendente nelle parole
Socij, Cantibus, Optimum, lo che è un grosso assurdo, che
chi ha un poco di conoscimento in questa professione
chiaramente lo può intendere; e per vero dire, che
bella cosa può esser questa, insegnare ai principianti

così. Avvertire, che nelle tali Antifone parte delle loro note si devono cantare per B quadro Piacente, e perciò diversi in esse mutar' la lettura, e parte riporle nella loro lettura Naturale: onde nelle molte, e varie Cantilene di Canto Ecclesiastico Dio sà in quante occasioni ci abbisognerebbe il loro B quadro Piacente, che per metterlo bene in pratica averebbero bisogno i giovani d'aver sempre alle costole il loro Maestro, che gli dicesse in queste note mutare il leggere, in quest'altre ritornare alla lettura naturale; qui ponete il B quadro Piacente; quà levarelo; per lo che si ridurrebbe il Canto Ecclesiastico a esser tutto quasi fuor di ordine. Il Secondo errore d'intuonare il Fa descendente col Dieis nelle parole già dette altro non fà che cambiare il Tuono, mentreche di Terzo diverrebbe Nono, e se gli antichi Autori hanno voluto le Cantilene di Terzo, e di Quarto Tuono non potevano ottenere l'intento loro, se non con praticare il Fa di Natura Grave tal quale egli è, oltre alla regola detta di sopra, che per ordine di buona modulazione a nessuna corda descendente si può dare il Dieis. Il Mi di B quadro Acuto della parola Sestaque va intuonato per Mi

p. aver relazione al Sol seguente in tempo buono, il che age:
volmente si fa con leggere le due note innanzi p. il Fa di
B quadro Acuto nella maniera, che si è detto nell'Antifona
In odorem &c. L'ultimo Mi di B quadro Acuto nella parola
Victorium si legge, e s'intuona p. Fa, p. che ha relazione a
i due La seguenti in tempo buono; e p. che i detti La so:
no descendenti al Fa di Natura Grave si può dire, che
i detti La hanno una tal quale relazione con detto Fa,
il qual Fa, benchè non sia corda principale è però
la corda distintiva del Tuono, poiche distruggendosi detto
Fa è distrutto altresì il Tuono. Passiamo al verso Nottur:
nale dell'Ottavo Tuono; in questo verso è uso mettere in
più luoghi il B molle al Mi di B quadro Acuto, come
si può vedere nella parola Filio, et Spiritui. Qui doman:
derei agli Autori del B quadro Sincente, perche intuonan:
do eglino il Fa di Natura Grave col Diesis, non leggono detto
Versetto p. B quadro Sincente; così ancora nelle prime note
dell'Inno di S. Gio: Batta, che sono le seguenti, * ~~nelle quali~~
~~s'intuona~~ il Do di Natura Grave col Diesis, e in cent'al:
tri simili luoghi



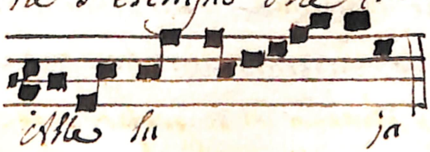
Ut queant laxis resonare fibris.

* nelle quali come si è veduto l'intuona f

La ragione per la quale in quest'Inno non introducono il B quadro Sincente si è, che dovendo dir Mi la nota intuonata da loro col Diesis, bisognerebbe, che dicesse Fa il Re di Natura grave, ma il Fa deve aver la terza sopra maggiore: onde il Re per averla minore non può mai dir Fa. Per l'istessa ragione non leggono per B quadro Sincente il Verso Notturnale dell'Ottavo Tuono, perche essendo in uso il praticare l'accennato B Molle, ne segue l'istessa impossibilità detta nell'Inno. Questo povero versetto notturnale se fosse venuto al Mondo un poco dopo l'autore del B quadro Sincente non averebbe la disgrazia di patire tale alterazione del B Molle, la quale gli è accaduta, perche i Cantori di Canto fermo, che furono del tempo avanti al famoso P. Avella,* mi suppongo che non sapessero, che sopra il La per una nota non sempre vi si deve dir Fa; e che per ciò molte volte bisogna far la mutazione per potere intuonare detta nota posta sopra il La coll'intervallo d'un Tuono, come si è detto di sopra, ma se detto versetto nasceva dopo l'Autore del B quadro Sincente con detta sua bella invenzione sarebbe restato libero da questo suo danno. Però parlando da senno non biasimo di tutto detto B Molle.

*[Autor del B quadro giacente, o almeno di si grossa sciocchezza sostenitore, e promulgatore;] mi suppongo &c.

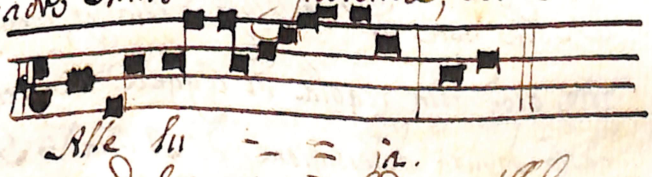
menteche rendendo un poco languida, e lamentosa detta Can=
tilena potrebbesi propriamente usare in tempi di mestizia, e di
dolore, ma bensì molto improprio lo reputo in tempi di alle=
grezza, e di giubbilo, al quale conferisce assai la modulazione
dell'Ottavo Tuono, per esser Tuono di Terza maggiore, e Plagale;
ricordando a Professori in ultimo, che le terze dei Tuoni
non solo per esser queste le loro principali distinzioni, come
ancora per rispetto alle Specie delle Diapenti non devono
mai essere alterate, se non in qualche urgente caso, dove
si conosca, che la Cantilena acquisti qualche grazia.
Da che si è parlato del B Molle, non del tutto impropriamente
usato nel Verso Notturnale dell'Ottavo Tuono ogniqualvolta
però si praticasse à tempo, e luogo, che vale a dire,
secondo la proprietà dei tempi, cioè delle funzioni Ecclesia=
stiche, tratterò qui d'una massima difficoltà, che segue
nell'Allelujà del verso Adducentur, la quale credono i pra=
tici moderni di scansare col porre un b molle a un Mi
di B quadro Acuto; sopra di che dico di non aver mai veduta
inezia maggiore; ma per esser bene inteso è necessario portar=
ne l'esempio delle note, le quali sono le seguenti.



Nell'ultima posta nota, fanno ~~facendo~~ eglino la pausa dell'Allelujà, dopo la quale ripigliano nuovamente

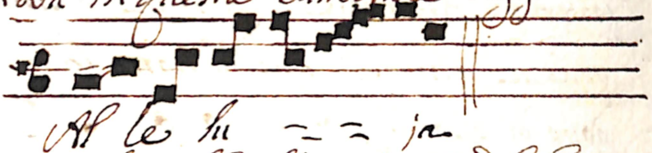
da capo l'Alleluja, è perche da detta ultima nota alla prima nota dell'Alleluja vi corre l'intervallo d'un Tritono, perquesto pongono all'ultima detta nota il B Molle, acciò possano prendere con agevolezza il Fa di Natura Grave prima nota di detta Cantilena, e questo lo fanno la prima volta, perche la seconda volta seguitando a cantare le note seguenti, non avendo più la necessità di detto Tritono, lasciano stare quel Mi dal quale egli è, così è il parere dell'Illuminato citato dal Cosequati lib. 3. cap: 49. Esaminiamo adesso quanto sia detto questo insegnamento. Questo Alleluja, siccome alcuni altri di simile Cantilena, secondo le sue note, sono di Terzo Tuono, sebene la Cantilena del Verso Adducentur sia dell'Nono Tuono, siccome la Cantilena del verso d'una simile Alleluja, che dice Paratum cor meum, il quale è della Dom:ca 20. dopo la Pentecoste, secondo la mia opinione è di Decimo quarto Tuono posto nella Diapason del Quarto: questo Alleluja, dico, è di Terzo Tuono, il quale ha p sua Diapente il Mi di B quadro Acuto: questo estremo senza necessità non si può alterare; dunque quel Mi non può avere il B Molle. Dicono, che vi è la necessità p poter ripigliare il Fa di Natura Grave; la necessità è grande, lo confermo anch'io, ma vi

sono due ragioni, che negano il B Molle, una è che a detto Mi non vi si sale, ne vi si scende di grado, ma vi si salta di terza all'ingiù, il quale andamento non può ammettere il B Molle, tanto più che detta nota non scende di grado, come devono fare tutte quelle, alle quali si deve porre il B Molle, ma in essa vi si fa la posa della pausa. L'altra, che è gravissimo assurdo il sentirsi prima intonato il Mi di B quadro Acuto nelle note anteriori per Mi, e poi doversi sentire il medesimo intonato per Fa, il che quanto sia sconcio, basta avere un poco di ragionevole orecchio per poterlo discernere. La mia opinione è questa, che dovendosi alterare quella nota, la quale, volendo ripigliare dopo di essa il principio dell'Alleluja, necessariamente deve essere alterata, o si levi detta nota dal luogo dove ell'è, ponendola nel Fa di B quadro Acuto, oppure si faccia detta pausa nel Sol di B quadro Acuto a lei anteriore, oppure in un Re di B quadro Acuto a lei posteriore, come in questo esempio



Un altro assurdo nasce dal terminare la detta Alleluja secondo la mente di costoro, poiche fermando la Cantilena amendue le volte in detta nota, replicando solamente le

dette note della parola Alleluja, tralasciando tutte le altre note della medesima, e cominciando il verso Adducentur, oppure Paratum cor meum, in Do di Natura Grave, vengono a fare da quel Mi di B Quadro Acuto al detto Do di Natura Grave un salto di settima, il qual salto lo lascio giudicare a chicchesia quanto possa essere agevole, e grato a prendersi; dove che cambiandosi la detta nota nel Fa di B Quadro Acuto, il salto allora sarà di Ottava lo che tornerà molto meglio, per il quale viene ad esser supita quest'ultima difficoltà. Aggiungo, che in un correttissimo libro scritto già trecentanni sono, il quale si ritrova in questa Cattedrale veggo scritta detta Alleluja così



onde in questa maniera si leverebbe l'occasione del Tritono senza mutare il Mi di B Quadro Acuto, ma non si leverebbe il salto di settima dal detto Mi al Do di Natura Grave, ogni qualvolta si cominciasse, come si usa, il Verso dopo le sole note dell'Alleluja. Ma per tornare donde mi son partito, cioè alla regola di reggere le principali corde de' Tuoni colla dovuta detestazione del B Quadro Giacente; dico, che chiaramente questo affetto simpatico del Canto, si potrà conoscere nella sola Cantilena di molti Inni, e questa cognizione

poi riportarla a tutte l'altre Cantilene, come nell'Inno
Jesu Redemptor omnium, ~~s'intona col Diesis~~ nel quale due volte nel
secondo verso, s'intuona col Diesis il sol di Natura grave, o vogliamo dire di B Mol=
Molle Acuto, perche quest'Inno si trova scritto trasportato in
Re di B Molle Acuto, e nel terzo verso s'intuona col Diesis
il Fa, il Do di Natura grave, o di B Molle Acuto. Nell'Inno
Crudelis Herodes, nelle cadenze del primo, secondo, e quarto
verso s'intuona col Diesis il Fa di Natura grave, così nell'
Inno Veni Creator Spiritus, nel primo, e quarto verso. Nell'
Inno Salutis humanæ sator nel principio del terzo verso s'in=
tuona col Diesis il Do di Natura grave. Nell'Inno Decora
Lux, nel principio del primo, e terzo verso s'intuona col
Diesis il Do di Natura grave. Nel primo verso dell'Ave
Maris stella, s'intuona col Diesis il sol di Natura grave
nella parola stella. Nel Kyrie della Messa del Doppio
di seconda classe due volte il sol di Natura grave, e nel
Christe una volta il Fa di Natura grave s'intuona col
Diesis; e il medesimo sol di Natura grave s'intuona più
volte col Diesis nel Kyrie solennissimo. Spero che pos=
sano servire questi pochi esempi, che ho portato per
ben intendere, che cosa sia questa simpatia del Can=
to, e il luogo, e tempo, dove debba esser praticata, rimet

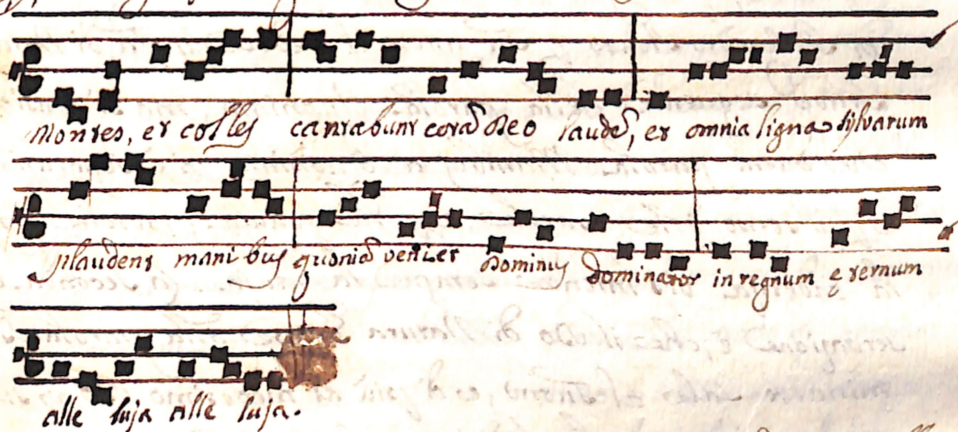
rendo lo studioso scolare a rintracciarne da per se nelle Can:
tilene Ecclesiastiche un numero quasi innumerabile. Come
ancora credo, che il detto finqui sia a sufficienza per toglier
dalla mente degli appassionati la falsa dottrina del B
quadro Sincero, il quale, anziche risolver le difficoltà,
che nel Canto possono occorrere, come le risolve la
suddetta Dottrina del Diesis, ad altro non è buono, che a
produrre degli inciampi non piccoli, e delle mostruose
modulazioni senza utile alcuno. Tralascio di portare
alcuni sciocchissimi esempj, che dimostra l'Autore del
B quadro Sincero, co' quali intende d'insinuare così bello
suo ritrovamento, per risparmiare a suoi seguaci una
maggior confusione.

Delle Cadenze.

Cap: II.

Le cadenze nel Canto Ecclesiastico altro non sono, che o una
salita, o una scesa di grado: poiche rade volte si fa cadenza
per salto. Le quali servono per ~~[illegible]~~ la terminazione

di un periodo, o di un membretto delle parole; onde si fa cadenza a' punti, a due punti, al punto, e virgola, e fino alle pure virgole, e altrove ancora, se ciò tornasse bene, secondo l'arbitrio, e il buon gusto del compositore: e per intelligenza di questo si porranno i seguenti esempi.



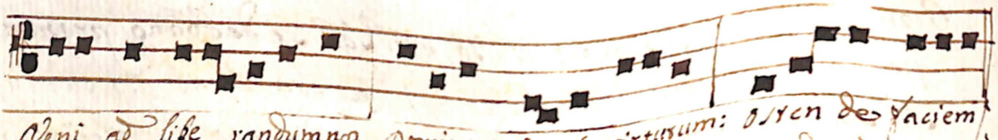
Questa Antifona è di Primo Tuono. La prima Cadenza è sulla quinta per salita di grado sulla parola Colles: la seconda sulla fondamentale per scesa di grado alla parola Laudem; la terza è nella terza per scesa di grado sulla parola Sylvarum: la quarta è nella quarta per scesa di grado alla parola Manibus: la quinta è irregolare nella nota sotto alla fondamentale per scesa di grado alla parola Dominator: la sesta è nella quarta per salita di grado alla parola Æternum:* e l'ultima nella fondamentale. In questa Antifona si faranno queste osservazioni. La prima è

* la settima nella medesima Quarta per salto, nel primo Alleluja. e l'ultima ‡

che nelle parole Plaudent manibus la Cantilena passa a modulazione d' Ottavo Tuono, il che par fatto con molto ac:corgimento per alludere alle parole; per la qual cosa si po:trebbe questa Antifona chiamar Commista, al che non reflettendo, forse potrebbesi incorrere di cantar quei Mi di B quadro Acuto per Fa, atteso il vedere il Fa di Natura Grave seguente nella parola Quoniam, ma si consideri, che dalla parola Manibus a Quoniam vi è separazione, e per il senso delle parole, e per la pausa; poiche dopo la cadenza vi s'intende sempre la pausa. La seconda os:servazione è, che il Do di Natura Grave della parola Do:minatur sale al Tuono, e di più al medesimo Do vi si scende, e dovendo la fondamentale del Tuono esser retta, pare, che detto Do debba essere intonato col Diesis, il che non è vero, perche in esso Do si fa cadenza, e perche dopo la Cadenza vi s'intende sempre la pausa, ne viene, che il Qui seguente è separato da quel Do, e per la pausa, e per le parole; il che non segue nella parola Æternum; il di cui Fa di Natura Grave deve essere intonato col Diesis per salire al Sol in cadenza.

A tenore di ben modulare ci sono alcuni autori, i quali preten:dono, che diversamente si debbano pronunziare i nomi delle

Note, come per esempio il Do, e il Sol si debbano pronun:
ziare con terribilità, il Re, ed il La con affetto giocondo, il
Fa soavemente, ed il Mi con affetto sdegnoso, e collerico, e
che spiri il fiato più per il naso, che per la bocca. Quanto
sieno ridicole queste sciocchezze, chi ha fior di senno, e qual:
che poca di cognizione nella Musica lo può conoscere:
ma pure sarei curioso di domandare a costoro il perche questi
poveri nomi di note hanno da avere tali diversità, il Do
non è una voce Musicale, come il Re, e come tutte l'altre?
perche dunque deve esser questi differente dall'altre pronunzia:
to? e come mai si potrebbe trovare il modo di pronun:
ziare il Mi con quell'affetto sdegnoso, e che spiri il fiato per
il naso, e quando ciò si potesse fare, che demerito ha
egli questo povero Mi, che debba esser trattato così
male? Io so che la Musica non tende ad altro fine,
che a dilettare, e per questo solo è stata nel Mondo
introdotta, e per far questo non so che ci abbisogni altro,
che il cantar tutte le note con somma dolcezza, il che
non facendo, non si diletterà, nè pure le bestie, nonche
gli uomini, ma per caso d'esempio, secondo questi insegna:
menti, figuriamo di cantare il seguente Responso breve
dell'Avvento, che adesso mi cade nella mente.

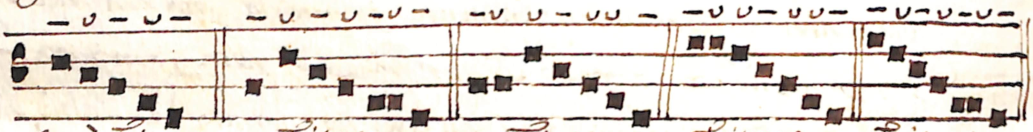


Dopo aver cantate le prime sillabe soavemente cadendo essendo
sopra il Fa, la seconda sillaba di Liberandum, alla quale tocca il
Fa, e il Re bisognerà pronunziarla mezza soave, e mezza giocon:
da, e la sillaba seguente cadendo sopra il Mi si pronunzierà
con affetto sdegnoso, e l'ultima soavemente, e la sillaba Nos con
terribilità, perchè cade sul Sol. La parola Domine parte con
terribilità, parte sdegnosa, e parte soavemente, e così della pa:
rola Deus, come si può vedere, e tanto più che in molte di
queste sillabe cade la medesima vocale de' nomi delle
note; ma la parola Virtutum, come sarà bel sentire, la se:
conda sillaba pronunziata soavemente, e l'ultima con affetto
sdegnoso, essendo amendue sillabe uniformi di lettere? Mol:
to più potrei dire per confondere queste sciocche dottrine,
ma non è bene spendere inutilmente il tempo. Dunque io
dico, che tutte le note devono esser pronunziate con dolcezza,
e insiememente con ~~[illegible]~~ vivacità, e più in particolare quando
dobbiamo prendere un salto all'insù, specialmente in
corde, che sieno un po alte, che allora si deve maggior:
mente usare la dolcezza, e non come molti fanno, che
prendono un salto in corde alte alla sgangherata con

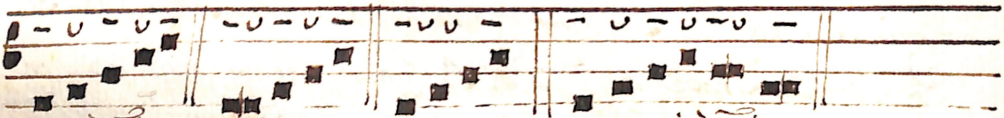
quanta voce hanno nella gola. Similmente è pessimo il modo di cantare, come fanno alcuni a scosse, cioè percuotendo gagliardamente e quasi con un certo stacco ciascheduna nota, mentre devono esser cantate tutte soavissimamente, come se fossero attaccate l'una a l'altra tanto i gruppi delle medesime, quanto le separate colle sillabe; poiche solo vanno staccate quelle che sono separate dalle parole, e dalle pause. Aggiugnerò, che nel prendere il salto all'insù, come ho detto, la nota alta si deve prendere soavemente, e poi insensibilmente informarla, ma non mai si deve prendere, come si suol dire di posta, con tutta la pienezza della voce; ma da che ho parlato de salti, dirò qui ancora del Tritono immediato, il qual segue dal Fa di Natura Grave al Mi di B quadro Acuto, oppure per causa del B Molle, dal detto B Molle al Mi di Natura Acuta. questo intervallo dissonante in due modi si modera, o col B Molle nel suo estremo acuto, o col Diesis nell'estremo grave; solo è necessario avvertire, che se la Cantilena è di Tuono, che non ammetta il B Molle, e che veramente si possa addolcire col Diesis, si deve usare il Diesis nel suo estremo grave, cioè nel Fa di Natura Grave: ma quando non si possa praticare detto Diesis, e che

la Cantilena propriamente richieda il B Molle si deve servirsi del B Molle nel suo estremo acuto, cioè nel Mi di B quadro acuto.

Il Tritono mediato, è quando le note si partono dal Mi di B quadro Acuto in tempo buono, e scendono in tempo buono al Fa di Natura Grave, e per lo contrario salendo ne medesimi tempi dal Fa di Natura Grave, al Mi di B quadro Acuto. Ma quando dette corde non fossero tempi buoni non sarebbe Tritono: eccone per chiarezza più esempi segnando i tempi buoni col segno delle sillabe lunghe, e i cattivi col segno delle brevi.



Non è Tritono. Tritono. Tritono. Tritono. Tritono.



Non è Tritono. Tritono. Tritono. Non vi è Tritono.

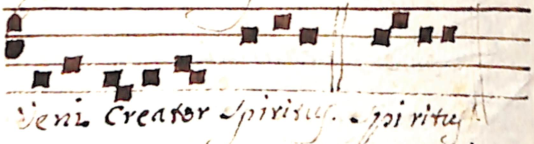
Da questi soli esempi, credo che si potrà bene apprendere la relazione de Tritoni senza che io m'allunghi di vantaggio.

Inoltre avverto che ci sono molti, e particolarmente Religiosi Claustrali, che occorrendogli cantare i salti di terza all'insù riempiono il salto colla nota, che dal medesimo salto è compresa, come per esempio, se devono dire Re Fa, dicono Re, Mi, Fa, e simili con questo però, che la detta

nota media la toccano velocemente, dal che ne nasce, che pronunziando le vocali, e specialmente l'a, esprimono colla voce quel braveggiare, che fanno i Cavallerizzi, quando domano i cavalli: onde questi tali chiamar si possono Cantori Cavallerizzi; la qual cosa è molto biasimata da buoni Autori di questa facoltà, perche vogliono, che i salti, e le note tutte siano pronunziate in quel modo, che sono scritte. Ma tra tanti, che tante belle cose hanno scritto, chi ha trattato mai della pronunzia, e suono delle vocali, e pure questa è necessaria nel Canto quanto l'intonazione delle note? di qui è per quello, che io mi suppongo, che non è maraviglia, che si sentano taluni cantando far voci così sconce, che non di peggio farebbero i vetturali, che guidano le bestie da soma; ma per dire quel solo, che è necessario, da che il maggiore errore cade sulle vocali i, ed u, dico, che bisogna bene osservare, che a pronunziare la i, s'accostino quasi insieme i denti, perche altrimenti si farà un suono ingrato, che partecipa dell'e; così a pronunziar bene la u, è necessario restringere le labbra in forma rotonda, come se si volesse soffiare, che altrimenti facendo, ne seguirà,

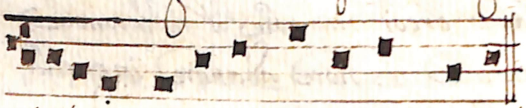
come spesso si sente, un suono partecipante della o molto
odioso all'orecchio: per aver detto di queste vocali, non intendo però
che si debbano lasciare senza riflessione anco l'altre nella
pronunzia delle quali è necessario porvi ogni diligenza: ma
siccome l'errare in queste è molto più raro delle suddette,
come ancora essendo agevole la pronunzia delle medesime
a esser da chicchesia ben compresa, tralasciare queste passe-
rò a trattar delle sillabe.

Ci sono alcuni scrupolosi della pronunzia delle parole, che
alterano molte volte le note delle Cantilene per non al-
terare secondo il loro parere le sillabe lunghe, e brevi delle
parole: per cagione d'esempio poniamo il primo verso dell'
Inno Veni Creator Spiritus



Si trova nei libri antichi notato quest'Inno nella maniera, che
ho posto; ma questi moderni correttori pretendono, che sia
notato male dicendo, che la parola Spiritus sia pronunzia-
ta colla seconda sillaba lunga, e per conseguenza sia pronun-
ziata male: Onde per correggere questo loro sognato errore
la cantano nel modo, che l'ho scritta nel secondo luogo, al

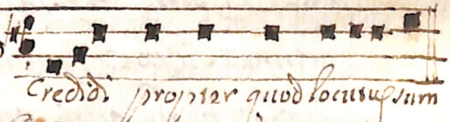
che rispondo non esser punto vero, che la seconda sillaba di spiritus con quelle note sia lunga; mercecche qlle nota non ha tal forza, essendo tempo cattivo, il qual tem: po è proprio delle sillabe brevi, ma che il loro male nasce dal non saper cantare le note adattate in quella maniera, che alle parole si conviene; poiche ogniqual: volta sosterranno, come si deve, la nota della prima sil: laba sentiranno coll'orecchio pronunziata benissimo tutta la parola spiritus; mentreche, p distinguere, e dare il suo polso alle sillabe, non abbisogna mai ne cre: scere, ne scemare le note, ma basta sostenere un pocole note, che toccano alle sillabe lunghe, e quelle delle sil: labe brevi sostenerle qualche momento meno dell'altre. Sicche noi averemo la regola di sostener le note dall'istes: se parole; ma questo sia detto solo di quelle Cantilene, che non sono soggette al Ritmo, voglio dire alla misura del verso, come sono gl'Inni, e le medietà, e finali de Salmi, mentreche in questi le parole in: superabilmente deono servire alle note, mercecche nelle note solo consiste l'aria, e la misura di dette Cantilene. Pongasiamo un esempio degl'Inni con più versi delle stanze dell'Inno dell'Avvento.



Veggasi adesso chiaramente,
che se noi volessimo canta:
re le note di detto Inno con:
forme noi pronunzieremmo puramente leggendo le parole
andrebbe del tutto destrutta l'aria del medesimo, e di più ne
seguirebbe, che in alcune stanze l'aria sarebbe diversa,
poiche in alcuni versi le sillabe riscontrano colle note, e
in alcuni no, come i mostrati di sopra, ne quali è necessa:
rio alterare la pronunzia dle parole per essere come si
deve obbedienti alla misura dle note: onde nel primo
verso è necessario pronunziar con accento grave la seconda
sillaba dle parole Mundi, e Nefas, nel secondo verso
medesimamente le seconde sillabe dle parole Primum,
et Sonat, nel terzo verso l'ultima sillaba dle parole
Coelites, et Inferi, e nell'ultimo verso l'ultime sillabe dle
parole Curvantur, e Genu, e tutti quelli, che per non
pronunziare le dette parole nel modo, che ho detto,
alterassero le note dll'Inno, si può dire assolutam:
che sieno in gravissimo errore. E questo esempio vaglia

p tutti gli altri esempj degli Inni, solo soggiugnerò, che anticamente le parole latine si pronunziavano diversamente da quello che si pronunziano in oggi; imperciocchè tutte le Sillabe lunghe eran pronunziate con quella caricatura, o calcatura, che noi chiamiamo accento, e che usiamo manifestare col segnaccento, e questo non solo si conosce dall'istesse note degl'Inni, i quali p esser cantilene antichissime fanno di ciò qualche autorità, ma eziandio chiaramente viene spiegato ne' primi due libri di Musica del Dottore di S. Chiesa S. Agostino. Onde le parole del sudetto Inno Creator alme siderum, anche parlando si pronunziavano anticamente nello stesso modo, che siamo necessitati a pronunziarle col canto delle descritte note.

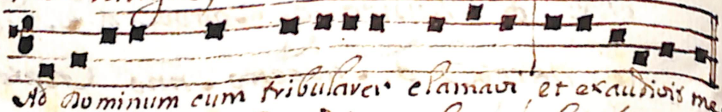
Diciamo adesso qualche cosa delle medietà, e finali de' Salmi. Nelle medietà dei Salmi si osservi ai Monosillabi, che sono Me, Te, Sunt, Sum, Est che nel secondo, nel Quarto, nel Quinto, e nell'Ottavo Tuono p causa di detti Monosillabi la Medietà deve terminare nella ultima Nota, come p esempio



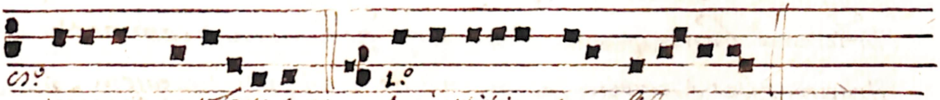
Nella stessa ragione de Monosillabi camminano tutte le parole Ebraiche, come David, Jerusalem, Israël, Syon

Jacob, e altre simili, le quali tutte vanno pronunziare
con accento grave nell'ultima sillaba, così vanno ter=
minare le medietà de Salmi con queste parole, come
se fossero Monosillabi, e quest'uso è nella Chiesa per tra=
dizione antica.

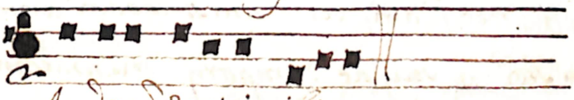
Nelle finali poi possono seguire delle varietà, che sono
quando il verso termina in Monosillabo, e quando termi=
na con due sillabe, che abbiano il suono di brevi pre=
cedenti da una sillaba lunga, che sia avanti le due bre=
vi. Primo esempio



In questo esempio notisi la parola Exaudivit, che molti fan=
no di cinque sillabe, non essendo ella di più che di quattro,
perche le vocali au della seconda sillaba sono un dittongo,
che forma una sillaba sola, il quale molti in molti luoghi
per errore lo dividono in due sillabe. Notisi adunque,
che la Finale del Secondo Tuono, la quale deve avere un
solo ffe in ultimo, nel suddetto esempio ne ha due, e questo
per causa del Monosillabo: onde di qui si prenda l'esempio, che
come i versi de Salmi terminano in Monosillabo, le due
ultime sillabe devono essere nella medesima voce, che sa=
rebbe negli altri versi l'ultima sillaba, cioè va duplicata
la nota dell'ultima sillaba, come si vede in questi esempi.

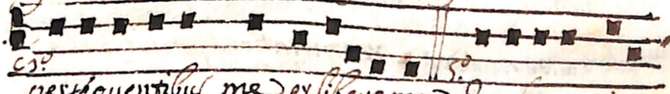


Nell'istesso modo si deve praticare quando seguono le due sillabe col suono di brevi procedenti da una lunga.



Si deve poi avvertire la pronunzia delle parole quando dopo le due sil: labe brevi procedenti dalla lunga ne segue un Monosillabo, perche l'usarle, come molti l'usano in questa maniera fa pessimo suono all'orecchio.

Onde per render la modulazione soave è necessario soffrire l'alterazione delle parole, e in vece degli esempii dimostrati si deve dire così.



E in tutte queste simili occasioni si deve alterar piuttosto il suono delle parole, che il suono delle note, perche lo stare attac: cato in queste cose Musicali, e specialmente, come ho detto nelle Cantilene Ritmiche al suono delle parole è una mera pedanteria; e di far questo noi abbiamo l'autorità me: desima di S. Agostino ne suoi libri di Musica, come ancora

ne parla il Franchino con queste istesse parole. Sed neque inficiabor hanc ipsam, Musicam actionem Grammaticis plurimum esse discordem, cum in hac brevi, vel producta syllaba sit utendum omnino eorum, qui nos anteiverunt auctoritate id facimus. Musicum verò rationabili vocum dimentioni inservire necesse est: nec illam, vel illam syllabam ante pronunciare, quam sibi vocis, ac temporis mensuram licere sciat. Divus tamen Augustinus noscitur, secundo suæ Musicæ, argumentis efficacibus comprobasse. Ma dacchè qui vien citato S. Agostino, stimo bene il trascrivere a questo proposito una piccola parte di suo Dialogo, quale è la seguente. Itaque v.g. cum dixeris cano, vel in versu forte posueris, ita ut vel tu pronuncians producas huius verbi syllabam primam, vel in versu eo loco ponas, ubi esse productam oportebat, reprehendet Grammaticus, custos ille videlicet historiæ, nihil aliud asserens, cur hanc corripi oporteat, nisi quod hi, qui ante nos fuerunt, et quorum libri extant, tractanturque a Grammaticis ea correpta non producta usi fuerint. Quare hic quidquid valeat authoritas valet. At verò Musicæ ratio, ad quam dimensio ipsa vocum rationabilis, et numerositas pertinet, non curat, nisi ut corripiatur, vel producatur syllaba, quæ illo, vel illo loco est secundum rationem

mensurarum suarum. Ne crederei, che per questo si do=
vesse dubitare, che S. Agostino inteso non avesse al pari
degli altri la lingua latina; ma dirò di più, che gli stessi
Umanisti nel trattare de versi tra le molte figure vi
hanno la Sistole, e Diastole, per la quale cambiano,
secondo il loro bisogno la qualità delle sillabe facendo breve
la lunga, e lunga la breve, come si ricava, che usassero
qualche volta gli antichi Poeti, e se questo è stimato le=
cito senza altro obbligo, che del verso, quanto più lecito sarà
per l'obbligo della misura, e numero delle Cantilene? onde
conchiudo, che nelle cose musicali, e specialmente in
quelle soggette al preciso rimmo, lo stare attaccato alla
pura pronunzia delle parole è uno scrupolo, ovvero una
stitichezza ad altro non buona, che a far ridere coloro, che
veramente intendono, come fanno alcuni, per causa d'esempio,
che se devono intonare il Terzo Tuono, o il Settimo, col Salmo
Credidi, o Domine probasti; nel terzo Tuono legano le prime
tre note, e nel settimo le prime quattro sulla prima sil=
laba, dicendo, che adattando le prime sillabe, conforme
stanno le prime note di quelle intonazioni si pronun=
ziano quelle parole Credidi, e Domine coll'accento
grave sull'ultima sillaba, e non si accorgono i meschini

che questa pronunzia da loro biasimata ne detti Tuoni
la praticano nel secondo, nel quinto, e nell'ottavo Tuono senza
scrupolo, come non gli fa scrupolo il sentire la parola Do:
mine coll'accento grave nell'ultima sillaba nel Responso
breve di Compiera: e la parola Dominus col medesimo accento
nella Antifona Veni sponsa Christi, e pur questa non è
cantilena rimmica, come ancora in cent'altri luoghi senti:
robbe delle parole alterate senza scrupolo, chi facesse qual:
che diligenza; ma dacche si è trattato delle sillabe non
voglio lasciar d'avvertire, che la vocale dopo un i vocale
fa sillaba, e il comprendere l'i vocale colla seguente vocale
è errore, come per esempio Meridiano è di cinque sillabe,
e non di quattro, Exultatione è di sei sillabe, e non di
cinque, e simili, e questo s'intende nel modo di pronun:
ziarle cantando, e tanto basti sopra questo articolo. Non
voglio tralasciare di avvertire un altra osservazione neces:
saria a' Cantori per ben condurre, e modulare le Canti:
lene unitamente col Coro, o col Popolo, ed è questa, come
dice il dottissimo Artusi, benche in diversa congiuntura, il Can:
tare più coll'orecchio, che colla voce, che vale a dire, che
nel tempo che si canta è necessario tener tese l'orecchie
a gli altri per osservare di andare uniti, e non fare, come

molti fanno, che preso un andamento inconsideratamente quello tirano avanti senza riflettere, che altri sono avanti, e altri addietro, per lo che il più delle volte nasce nel Coro un orribile confusione, e così segue molte volte quando canta ancora il Popolo, come avviene, per esempio, dell'Inno Pange lin: gua, o del Te Deum, che spesso ~~[illegible]~~ il Popolo si trova avanti, o addietro al Coro. Per fuggir dunque simil confusio: ne, o almeno renderla minore nel Popolo, bisogna tenere, come ho detto di sopra, l'orecchie tese agli altri, e se ancora tra gli altri vi è della differenza, cercar d'unirsi colla maggior parte, cioè se i più dicono adagio, che vale a dire lentamente unirsi, e dire lentamente, e se i più dicono presto unirsi, e dir presto; che in questa maniera se la maggior parte anderà unita, agevolmente tirerà nella medesima unione ancora l'altra parte minore. Ho detto, che se i più dico: no presto, si deve unirsi, e dir presto, questo sia quando can: ta tutto il Popolo, per che non vi è speranza di correzione. Ma quando canta solo il Coro, o poca gente, e che il dir presto sia inconveniente colla funzione, o solennità, che si celebra essendo cosa agevole il correggere il Coro, si deve correggere,

e ridurlo a dire, e cantare con quella gravità, che il de:
coro Ecclesiastico richiede. E tanto serva per insegnamento, e
regola delle buone modulazioni.

Del Buon Modo di comporre le Cantilene in generale.

Cap: 12.

La prima cosa, che si debba osservare nel comporre regola:
tamente una Cantilena si è la qualità del Tuono, che si deve eleg:
gere, secondo il senso delle parole, e questo non per legge asso:
luta, ma per una continova osservazione, che si vede così pra:
ticato dai primi Padri del Canto, e specialmente nelle cose
Ecclesiastiche, del che ne parleremo in questo capitolo: in
secondo luogo è necessario considerare l'estensione del Tuono,
che averemo eletto, e le sue forme principali, che sono

la Dia-pente, e la Dia-tessaron, poiche queste non devono essermai alterate, se non per caso di estrema necessità, o per qual:che viva espressione dell'affetto delle parole. In oltre è pessi:ma quella libertà, che si prendono alcuni compositori mo:derni di fare eccedere le loro Cantilene la Dia-pason prescritta a ciascheduna Tuono di più d'una voce, come si è detto in altro luogo per qualche esempio, che veggono nelle antiche Cantilene, perche questo loro modo di operare eccedendo spesse volte la potenza della voce humana non serve ad altro che a far sentire delle strida, che offendono l'orecchio di chi ascolta. E inoltre è necessario osservare per quanto si può, che vi siano in ciascheduna Cantilena le sue cadenze regolari, non disapprovando però ancora le irregolari, secondo il buon gusto del compositore, e che ciascheduna Cantilena deve terminare infallibilmente nella corda fondamentale del suo Tuono non ostante, che si trovino alcune cantilene, le quali non possono essere se non di Tuoni Autentici, che terminano nella loro con:finale; poiche questo è un arbitrio. Si può nelle Can:tilene ad arbitrio, e buon gusto del compositore per meglio

esprimere qualche affetto delle parole farvi qualche commis:
tione, ma questo sia con molta cautela, cioè che quella porzio:
ne di note, che noi prenderemo d'altro Tuono faccia buona con:
cordanza con tutto il corpo della Cantilena, acciò non abbia ad ap:
parire la Cantilena fatta di più pezzi, e sopratutto è da osser:
vare, che nel corpo della Cantilena colle cadenze, e con altri
modi di cantare non si tronchi, e si separi il senso delle pa:
role, come in molte cantilene si sente, di che molti de
moderni Cantori non hanno veruno scrupolo.

I cominciamenti delle Cantilene nei Tuoni Autentici possono
essere in tutte le corde dalla Diapente ingiù, e né Tuoni
Plagali dalla terza del Tuono ingiù, intendendo però, che negli
Autentici si può cominciare dalla sua quinta, ma non più
insù, eccettuato il Terzo Tuono, il quale può avere il suo
principio ancora nella sesta per esser questa la sua
corda corale, e nei Plagali non più insù della loro terza,
eccettuati il Quarto e l'Ottavo Tuono, i quali possono avere il loro
principio ancora nella Quarta per esser questa la loro
Corale. Per adattare le Cantilene secondo il senso delle
parole ai Modi, qui spiegherò i sentimenti degli uomini
dotti intorno ai medesimi Modi.

Il Primo Modo ha un mezzano affetto tra il mesto, e l'allegro per causa del Naturale Semiditono, che è nella Dia-pente, e nella Dia-tessaron, però ad esso applicano quelle parole, le quali sono piene di gravità, e che trattano di cose alte, e misteriose, acciocchè l'armonia si convenga colla materia, che in esse si contiene.

Il secondo Modo per la medesima ragione del Semiditono tanto più posto nella parte grave della Dia-tessaron è di sua natura lagrimevole, e umile, perquesto è chiamato modo deprecativo, e ad esso si adattano tutte quelle parole, che spiegano pianto, supplica, e ogni sorte di miseria.

Il Terzo Modo per la qualità della sua Dia-pente, nella quale stà incorporato il Tritono è Modo aspro, e per il Semituono posto nel primo intervallo della medesima è Modo mesto, perquesto gli si adattano le parole che spiegano tristezza, strazio, e racconti di fatti crudeli, e lagrimevoli.

Il Quarto Modo per la stessa causa del Semituono, e per essere in parte temorata in sù l'occasione del Tritono detto di sopra, si rende modo tutto pietoso, e amoroso: onde gli si adattano le parole, che spiegano lamenti, affettuosi; amori, cose grate, e tranquille.

Il Quinto Modo, nella di cui Dia-pente stà incorporato il Tritono è con più efficacia del Terzo Modo, benche in molte occasio:

ni si volga coll'uso del B molle, il qual b in questo Modo deve essere usato meno, che sia possibile; poiche la troppa frequenza del medesimo è cagione, che di Quinto Tuono divenga Undecimo.
Il Quinto Modo adunque per la cagione suddetta ha molto dell'aspro, e per la causa del Ditono contenuto, e nella Diapente, e nella Diatessaron è Modo allegro: onde a questo si adattano quelle parole, che contengono sentimenti di Vittorie, di patimenti sofferti con coraggio, di cose, che spieghino una forte speranza, e severa letizia.
Il Sesto Modo, il quale è composto della medesima Diapente, e Diatessaron del Quinto si potrebbe dire, che avesse le medesime facoltà del Quinto, ma per esser Plagale non ha tanta necessità di praticare il Mi di B quadro Acuto; per lo che non ha tanta asprezza, quanta ne ha il Quinto: onde restandogli molto più di parte allegra, con molta ragione gli si adattano le parole che spiegano cose gioconde, allegre, e festive. Molti ancora lo chiamano Modo devoto, e lagrimevole a differenza del Secondo, il quale è chiamato funebre, e calamitoso, lo che per le cause dette di sopra io non approvo.
Il settimo Modo per esser composto della quarta specie della Diapente, e della prima della Diatessaron contiene nella parte grave una qualità allegra per cagione del Ditono, la

quale resta molto indebolita per essere come si è detto, nella parte grave, e nella parte Acuta ha del mesto per il Semiditono della Dia-tessaron. A questo si adattano sensi di minacce, perturbazioni d'ira, di lascivia, di racconti, e di ambascerie.

L'Ottavo Modo, che ha le medesime forme del Settimo; ma ciò che v'è di mesto è nel grave, e l'allegro nell'Acuto, dicono che questo Modo contiene in se una certa naturale suavità, e dolcezza abbondante, che riempie d'allegrezza gli animi degli ascoltanti con somma giocondità, e soavità mista, e vogliono, che sia del tutto lontano dalla lascivia, e da ogni vizio, e gli adattano le parole, che contengono mansuetudine, costumatezza, gravità, cose profonde, cose divine, sensi de' riposo, eternità, e di gloria.

Il Nono Modo nella Diapente è simile al Primo, e nella Diatessaron al Terzo: sicche nella parte grave è qualche poco mesto, e nella parte acuta amoroso, e pietoso: Alcune Cantilene di questo sono trasportate nel Primo, e alcune nel Terzo, il che è biasimevole.

Il Decimo Modo è contenuto dalle medesime forme del Nono: sicche nella parte acuta ha qualche porzione di mesto, e nella parte grave amoroso, e pietoso, questo è veramente dolce, e umano.

L'Undecimo Modo è contenuto dalla quarta specie della Diapente, e terza della Diatessaron, per lo che è tutto allegro, e giocondo, e non ha cosa alcuna di mesto, e di aspro: onde è chiamato Modo lascivo atto ai balli, e a tutte le sorte di allegrezza.

Il Duodecimo Modo composto dalle medesime forme dell'Undecimo ha l'istesse qualità, ma in lui riescono più dolci, e più allegre del suo principale.

De Modi Irregolari non ne parlo, perche si adattano alle medesime ragioni del Terzo, e del Quarto, solo dirò, che il Decimoterzo non ha la qualità aspra, che ha il Terzo, per non esservi la causa del Tritono.

Volendo alle Cantilene degli ultimi quattro Modi Regolari adattarvi le intonazioni dei Salmi al Nono si dia l'intonazione del Primo, al Decimo, quella del Secondo, o del Quarto; all'Undecimo quella del Quinto, o del Settimo; al Duodecimo quella del Sesto, ai due Irregolari quella del Terzo, e quella del Quarto.

Le intonazioni dei Salmi si praticano così per cause gravi, e misteriose l'intonazione del Primo, per cause lugubri, e supplichevoli quella del Secondo; per cause di ringraziamento quella del Quarto; per cause di letizia quella del Sesto specialmente nelle Processioni; ma nella Chiesa si può usare anco quella dell'Ottavo, e del Quinto. Quella del Terzo, e particolarmente questa

il Settimo, come dura, e poco grata all'orecchio non si pratica=no mai, se non in quei luoghi, dove sono propriamente citate.

Delle Cantilene in Particolare.

Cap: 13.

Le Cantilene in particolare si riducono a Responsi, Antifone, Introiti, Graduali, Tratti, Offertorj, Poscomunj, e Messe, sequenze, e Inni.

I Responsi si compongono con maniere vivaci, e allegre, e con moderati gruppi di note da alcuni dette Pneume.

Le Antifone con maniere soavi, e con pochi gruppi di note.

Gl'Introiti, come i Responsi, ma ancor loro con poche note.

I Graduali, e i Tratti con maniera, che tenda al mesto, e con lunghi gruppi di note.

L'Allelluja col Verso con maniera allegra, e lunghi gruppi di note

Gli Offertorj nello stesso modo dell'Allelluja col verso, ma con meno note, e così i Poscomunj.

I Kirie delle Messe con maniera grave, e soave, e con molte note, così l'Inno Gloria in excelsis, ma con poche note

e anco il Credo medesimamente con maniera grave, e soa-
ve, ma con pochissime note. L'Inno Gloria in excelsis è
bene farlo diverso di tuono dal Kirie per togliere l'odiosità di
lungamente cantare in un medesimo tuono. Nello stesso modo
il Sanctus, e l'Agnus Dei, ma non con ~~molte~~ note.

Le sequenze con modo allegro, e vivace, e che i loro versi con-
vengano in se qualche precisa, o regolata aria, ogniqualvolta
appartengono a Uffizj, o Messe solenni, ma se appartengono
a Uffizj d'altra sorta si seguiti il senso delle parole, e
queste si pratichino con poche note.

Gl'Inni, è necessario, che abbiano in se una tal aria che
diletti l'orecchio, o allegra, o grave, o mesta, secondo il senso
delle parole, e dell'occasione, alla quale devono servi-
re, e questi ancora abbiano poche note.

Del Canto Fratto.

Cap: 14.

Sono ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ molti anni, che alcuni Religiosi Clau-
strali hanno introdotto nella Chiesa una nuova specie

di Canto, chiamato da loro Canto fratto. Io confesso di non avere spirito, e sapere a bastanza per confondere costoro, e per togliere dalla Chiesa di Dio un così grave scandolo; e a chi paresse, che io, con queste parole, troppo gli aggravassi, direi, che andasse solo a sentir queste tali cantilene, e se avesse fior di senno lo pregherei ad esser giudice delle medesime. Ma per dire di questo qualche cosa, non essendo a me lecito l'inveire contro a chi presiede alle Chiese, dirò che questa è una sorta di Canto ritrovata da gente del tutto ignorante della facoltà Musica, poiche in esso non vi è regola, ne forma, ne modo, e in somma non vi è cosa alcuna che stia a martello, non per altro messa in campo che per introdurre novità, sperando per questo di ottenere applauso, giusta quel detto Omnia nova placent; ma quale applauso essi risquotano da queste loro scipite Cantilene, Iddio lo sà, e il popolo, che gli ascolta; poiche in queste congiunture, chi ride, chi fa bisbiglio con questo, e con quello, chi scherza con motteggi, e i più sensati dalla Chiesa si partono per non vedere, e non udire simili profanazioni. O quanto a costoro torna meglio quell'invettiva, che

agli sciocchi Cantori de' suoi tempi fece Guido Aretino.
Inter omnes homines fatui sunt Cantores.
Il vero Canto Fratto altro non è, che una delle quattro parti Musicali, le quali sono Basso, Tenore, Alto, e Soprano, che una, dico, di queste parti canti le pure note del Canto Fermo di una data Cantilena col valore d'una battuta per nota, e le altre parti si muovano con intreccio di consonanze Musicali, e di diminuzioni di note sopra di essa Cantilena conforme si pratica, nelle buone Cappelle, cantare le composizioni degli Introiti e de' versetti dell'Alleluja. Or vedano quanto sieno lontani dal vero questi ignoranti, che chiamano le loro Cantilene Canto Fratto, e altri Canto Figurato.
In oggi poi c'è di più, che alcuni si sono messi a comporre questi loro Canti a due voci sul fondamento del concerto musicale, e gli pare di far cose grandi: sappiano, che il concerto Musicale non può essere a meno di tre voci; poiche le corde fondamentali richieggono due accompagnature, cioè la terza, e la quinta, o la terza, e la sesta; dedottone il necessario artifizio delle legature,

e a chi dicesse, che il dottissimo, e ~~piissimo~~ giustamente ce-
lebratissimo Palestrina molte volte nelle sue composizioni fa
cantare due sole parti, gli risponderei, che questo è per poco
tempo, ed è fatto con sommo artifizio, non solo per dare un
conveniente riposo ~~alle~~ di tanto in tanto alle medesime
parti, quanto per esprimere ora colla privazione, ed ora col
pieno dell'armonia qualche suo nobil concetto a tenore
delle parole, che si cantano, e ciò serva su questa
materia.

Dell'Intrinseca qualità delle Corde Musicali.

Cap: 15.

Le Corde Musicali, son sette, e colla introdotta acciden-
tale sono otto; ma di questa non se ne tratterà, poiche
doviamo parlare delle pure naturali. Queste sette corde
si distinguono per due Ordini, l'uno, che io lo chiamo l'ordi-
ne modulativo, poiche questo serve al Canto, e al suono,

da me chiamato Qualitativo

l'altro è l'ordine dell'intrinseca loro qualità, per il quale si cono-
sce la loro sovranza; il primo è regolato dal nome delle mede-
sime a forma dell'Alfabeto, mentre sono contrassegnate, come
si è detto nel principio colle prime sette lettere dell'Alfabeto
in questa maniera Are la prima, B Mi la seconda C faut
la terza, D sol re la quarta, E la mi la quinta, F faut la sesta,
e G sol re ut la settima. L'altro ordine, siccome le corde
variano tra loro nella abilità di poter avere chi il Diesis, e
chi nò, così di chi può avere il B Molle, e chi nò, viene
per conseguenza a distinguersi * ~~[illegible]~~, e per questo si dà il titolo di maggiori a
quelle che non possono crescere, e titolo di minori a
quelle, che non possono scemare, e quest'ordine è in
loro maraviglioso; mentreche a titolo della loro maggioran-
za, e minoranza stanno tra loro con una ordinata di-
sugualità, e per dare un esempio per bene intendere questa
loro ordinata disugualità non sò trovar meglio similitu-
dine, che quella di sette fratelli, tra quali corra dall'uno
all'altro un anno appunto; sicche il secondo sia minore
un anno del primo, il terzo sia minore un anno del secondo,
e due del primo, e così fino all'ultimo. Così adunque

* per la ragione di quelle corde che possono crescere di voce, secon-
do il parlar delle scuole, che vale a dire alzar di voce, cioè inacu-
tire; e per quelle che possono scemare, cioè abbassar di voce, e per †

si devono intendere queste sette corde. La prima si dice maggiore di tutte, per essere la più incapace di crescere, cioè d'avere il Diesis, è ♮mi, dopo questa ne viene Elami, il quale sta una quarta sopra a ♮mi: dopo elami, alamire medesimamente posto una quarta sopra a elami; poiche da una all'altra ci deve correre una quarta procedendo dal grave all'acuto, e dalla maggiore alla minore: onde dopo alamire, ne viene Dlasolre, e dopo questo gsolreut, di poi csolfaut, e in ultimo Ffaut: sicche quel tanto, che elami è minore di ♮mi, altrettanto alamire è minore d'elami, e così di tutte l'altre; e questa loro minoranza, e maggioranza, come si è detto, non è altro, che esser più e meno abile a crescere, o scemare, talmentechè ♮mi, così come egli è incapace più d'ogni altra di crescere, cioè d'avere il Diesis, per il che si chiama più maggiore di tutte, egli altrettanto è più capace di tutte l'altre d'avere il bmolle, poiche quando vogliamo dare il bmolle ad una corda si deve dar sempre alla più maggiore: onde per esempio, volendo dare il bmolle ad alamire è necessario, che s'abbiano prima tutte quelle, che sono maggiori di alamire; sicche

alamire avendo sopra di se ♮mi, ed elami, bisogna, che ♮mi, ed elami abbiano il bmolle ancor essi, altrimenti alamire non potrebbe avere il bmolle. Per l'istesso ordine Ffaut si dice la corda più minore di tutte, perche questa più di tutte è incapace di scemare, cioè d'avere il bmolle; ma bensi più capace di tutte di crescere, cioè d'avere il Diesis; onde volendo dare un Diesis è necessario darlo alla più minore; sicche è necessario darlo a Ffaut, e volendo per esempio dare il Diesis a gsolreut è necessario, che l'abbiano prima tutte quelle, che egli ha minori di se, cioè csolfaut, e Ffaut. E discorrendo di questi Diesis, e bmolli non intendo di parlare di Diesis, e bmolli accidentali, perche gli accidentali si possono usare senza tanta obbligazione, ma intendo di parlare di Diesis, e bmolli da assegnarsi in chiave. Pongiamo queste corde dalla maggiore alla minore, e dalla minore alla maggiore per meglio intenderle.

Procedimento dalla maggiore alla minore.

♮mi, elami, alamire, dlasolre, gsolreut, csolfaut, e Ffaut.

Procedimento dalla minore alla maggiore.

Ffaut, csolfaut, gsolreut, dlasolre, alamire, elami, e ♮mi.

Queste sette corde per causa degli accidenti si possono ridurre

quasi per modo di dire a numero infinito; poiche considerato il procedimento dalla maggiore alla minore riducesi a Ffaut, qual'è la più minore, e volendo trovarne delle più minori di Ffaut si ritorna da capo alla maggiore col bmolle: onde ♮mi col bmolle è minore d'Ffaut, quanto Ffaut è minore di esolfaut, correndoci sempre la stessa disugualità di tutte l'altre corde; e dopo ♮mi col bmolle, volendo seguitare a trovarne delle minori ne segue elami col bmolle, dipoi alamire col bmolle e così per ordine si può arrivare a Ffaut col bmolle, e dopo questo volendone trovare delle più minori si torna da capo a ♮mi con due bmolli, e si seguita dopo elami con due bmolli, dipoi alamire con due bmolli, sicche si arriverebbe a Ffaut con due bmolli, e volendo seguitare a trovarne delle minori si ritorna da capo a ♮mi con tre bmolli, e in questa maniera si anderebbe nell'infinito. Per lo contrario l'istesso ordine segue co' Diesis, considerato il procedimento dalla minore alla maggiore: sicche arrivato a ♮mi, e volendone trovare delle maggiori a ♮mi, si torna alla minore, la quale è Ffaut, e gli si da il Diesis: onde Ffaut col Diesis è maggiore di ♮mi, quanto è ♮mi maggiore di elami . [illegible], e elami di

alamire, correndoci sempre la medesima differenza: dopo Ffaut col Diesis ne viene csolfaut col Diesis, dipoi gsolreut col Diesis, e dopo questo dlasolre col Diesis, e così per ordine fino a ♮mi col Diesis, e volendo seguitare a trovarne delle maggiori si torna a Ffaut con due Diesis, dipoi csolfaut con due Diesis tantoche arrivato per ordine a ♮mi con due Diesis, e volendo seguitare nelle maggiori si torna a Ffaut con tre Diesis, e in questa maniera si anderebbe nell'infinito. Questo medesimo ordine delle corde è necessario considerarlo ancora nei nomi delle note, il qual facendo il procedimento dalla maggiore alla minore è il seguente, cioè Mi, La, Re, Sol, Do, e Fa, e per lo contrario dalla minore alla maggiore. Queste corde si distinguono in tre specie Maggiori, Mezzane, da alcuni dette Miste, e Minori. E siccome in una Cantilena musicale non si possono dare naturalmente più di due Fa di diversa specie, prescindendo dagli accidenti; ed essendo il Fa il nome della corda minore, per questo non possono esser più che due le corde minori e nell'istesso modo, siccome non possono esser più che due i Fa, ne viene per conseguenza, che non possono esser più

che due i Mi, ed essendo il Mi il distintivo della corda mag:
giore, ne segue, che così come non son più che due le
corde minori, non sieno eziandio più che due le corde mag:
giori. Onde essendo sette le corde, e di queste essendo due
le minori, e due le maggiori, ne segue, che sieno tre le
miste. Le due maggiori adunque sono ♮mi, ed elami; le
miste sono alamire, dlasolre, e gsolreut, e le minori
csolfaut, e Ffaut; nei nomi delle note, che sono sei, si
considereranno due le maggiori, due le mezzane, e due
le minori; cioè Mi, La Maggiori, Re, sol mezzane, o
Miste, Do, Fa Minori. Ho detto, che le corde minori non
possono essere più che due, e sono csolfaut, e Ffaut, e ho
detto, che dando il bmolle a ♮mi, detto bmolle di ♮mi
è minore di Ffaut; dunque se csolfaut, e Ffaut sono mino:
ri, e bfa è minore di Ffaut, in questo caso le minori sa:
ranno tre. Si risponde che le minori devono esser sempre
due, e queste due devono esser sempre le due più mino:
ri; sicche dando il bmolle a ♮mi le corde minori sa:
ranno bfa, Ffaut, e csolfaut diventerà Mista: eccone
la ragione. Se ♮mi ha il bmolle non è più lui corda
maggiore, mentre di Mi si è cangiato in Fa: dunque

la corda più maggiore resta Elami, e la seconda maggiore
sarà alamire: poiche alamire, avendo il bmolle ♮ mi, necessa:
riamente dice Mi, e tutte quelle corde, che dicono mi sono
corde maggiori. Inoltre esolfaut ♮ corda minore deve dir Fa,
avendo il bmolle ♮ mi dice sol, dunque non è più corda
minore; sicche le due minori saranno bfa, e Ffaut,
le tre Miste esolfaut, gsolreut, e dlasolre, e le due mag=
giori saranno alamire, e elami. Nella stessa maniera
s'intenda, se più fossero le corde ad avere il bmolle, che
sempre i bmolli delle due corde più minori saranno
le due corde minori, le tre seguenti ad esse le Miste,
e l'altre due le maggiori. Per ~~la stessa ragione~~ si dice de' Diesis, poi=
che le corde, che hanno il Diesis diventano maggiori,
e dicono Mi: onde se Ffaut, e csolfaut avessero il Die:
sis, queste due sarebbero le maggiori; ♮ mi, ed elami,
e alamire le Miste: dlasolre, e gsolreut le Minori,
e con questa regola s'intenderà la ragione di dette corde
con quanti accidenti essi potessero mai accadere.
Non voglio tralasciare di far osservare la maravigliosa
disposizione dei nomi delle note nelle suddette corde
a tenore dell'intrinseca qualità loro, la quale osserva:

zione è necessario aggiungervi alle sette corde ancora l'ot-
tava corda accidentale, già dagli antichi nel sistema Mas-
simo introdotta per temperamento del Tritono, la quale è
bfa: ecco dunque tutte a otto le corde per ordine.

♮ mi
e lami
a lamire
d lasolre
g solreut
c solfaut
F faut
b fa

Osservisi adunque, che siccome la corda più maggiore ritie-
ne in se la sola voce di Mi, la qual voce è il vero distintivo
delle corde maggiori per esser egli il primo grado di detta mag-
gioranza, così la più minore di tutte, qual è bfa ritiene
la sola voce di Fa, proprio distintivo delle corde minori per
esser questo l'ultimo grado della Minoranza. Di poi la secon-
da maggiore, la quale è elami ha amendue le voci mag-
giori Mi, e La per denotare col La essere un grado inferiore
alla prima, così la seconda dalle minori, la quale è ffaut,
ha amendue le voci minori fa e ut per denotare coll'ut
essere un grado maggiore dell'ultima. La terza delle mag-

giori ha le due voci maggiori Mi, e La, e inoltre la mag:
gior delle miste, la quale è il Re per denotare col Re essere un
grado inferiore alla seconda; e la terza dalle minori ha le due
voci minori Fa, e Ut, e la voce della mista minore, la quale è
il Sol per denotare col Sol essere un grado maggiore della
seconda dalla parte delle minori. La quarta delle mag:
giori ha solo la minore delle voci maggiori, quale è
il La, e le due Miste Re, e Sol denotando quel Sol essere
un grado minore della terza dalle maggiori; e la quar:
ta dalle minori ritiene la sola voce maggiore delle
minori, la quale è l'Ut, e ha le due Miste Sol e Re
per denotare col Re essere un grado maggiore della
terza dalla parte delle minori; e perchè dopo il Sol ne
viene l'Ut procedendo dalla maggiore alla minore ne
viene in conseguenza, che la quarta dalle minori sia
un grado minore della quarta dalle maggiori. Così si
consideri questo maraviglioso ordine delle corde, il quale
se non è utile all'atto pratico, lo è però molto alla teo:
rica di questa facoltà.

Del Tuono Musicale
Cap: 16.

Contuttoche l'antica Musica universale, come la parti:
colare nostra Ecclesiastica si distinguesse in più e diversi
Modi detti comunemente Tuoni, tuttavia la moderna Musica
universale solo in due Modi si distingue, ne vi è manie:
ra alcuna di potere introdurre altra modulazione, che
diversa sia da' detti due Modi, fuori che una mistione dei
medesimi; per questo si dice che la Musica non ha altro
che due Modi, cioè uno di terza maggiore, e l'altro di
terza minore: Sicche tutte le Cantilene Musicali nella
maniera moderna d'oggi giorno, o sono di terza maggiore,
o di terza minore, per che tutte quelle che sono di terza
maggiore, o sieno piantate in una corda, o in un altra
tutte hanno i medesimi intervalli o sieno naturali, o accidenta:
li, poiche non essendo naturali è necessario farli per
forza di accidenti. Sicchè prescindendo dall'essere o più
alte, o più basse sono di tutto simili, e lo stesso si dice

di quelle Cantilene, che sono di Tuono di terza minore. Questa è quanta diversità si dà nella Musica moderna: e per questo si dice, che il Tuono di terza maggiore è opposto diametralmente al tuono di terza minore: di qui è che solo due specie di corde possono essere le fondamentali de Tuoni Musicali, se il Tuono è di terza maggiore, perche la terza, dovendo esser corda maggiore, dice Mi, la corda del Tuono dirà Do ascendendo, e Fa discendendo. Sicche detta corda del Tuono averà i due primi intervalli sopra di se amendue di tuono, cioè Do, Re, Mi: dal Do, al Re un Tuono, e dal Re al Mi un Tuono, e i primi due intervalli sotto di se saranno il primo di semituono, e il secondo di tuono, cioè Fa, Mi, Re; Fa, Mi semituono, Mi, Re, Tuono. Questi due primi intervalli almeno sotto, e sopra al Tuono, tanto nel Tuono di terza maggiore, che di terza minore, è necessario ben tenergli a mente, per chi vuole o sonar l'Organo, oppure per saper bene indrizzare, chi deve sonar l'Organo, in caso di necessità. Nel Tuono di terza minore, perche la terza dovendo esser minore, dice Fa, per questo la corda del Tuono dirà Re, e perche il Re è propriétà Mista, per questo

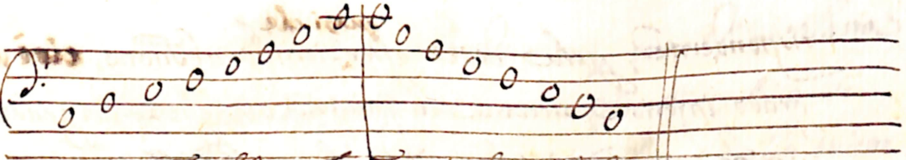
la corda del Tuono di terza minore è corda Mista; è ben vero, che questa corda discendendo accidentalmente partecipa del maggiore, perche deve dire il più delle volte La, e poche volte Sol per la ragione degli intervalli, i quali son variabili, e necessitano per questo alla mutazione della lettura, come si vedrà negli esempij, ma ascendendo dice sempre Re. Dunque i due primi intervalli sopra sono Tuono, e semituono, cioè Re, Mi, Fa: Re, Mi, Tuono, Mi, Fa semituono, e i due primi intervalli sotto ogniqualvolta dalla corda del Tuono si discende; ma che si discenda però di grado più d'una terza sotto, cioè che per lo meno si arrivi alla quarta sotto, perche descendendo solo una terza, oppure andando alla quarta sotto per salto gl'intervalli devono essere, come sono ascendendo: dunque ogniqualvolta dalla corda del Tuono si discende devono essere amendue di Tuono, cioè La, Sol, Fa; ma se alla corda del Tuono vi si deve salire, perche al Tuono sempre vi si deve tirare, che vuol dire, mentre che a lui vi si deve salire, si deve passar per la corda, che lo regge, quale è la corda sotto, che sia maggiore, o naturalmente, o per forza di diesis: sicche in questo

caso, quando al Tuono vi si deve salire i due intervalli sotto saranno appunto simili a quelli del Tuono di terza maggio: re, cioè tuono, e semituono, e allora il Tuono dice Sol: onde si può dire, che il Tuono di Terza maggiore sia stabile, e immobile, essendo sempre i suoi intervalli i medesimi tanto ascendendo, che discendendo, e il Tuono di terza minore mobile, e variabile per causa de' due primi intervalli sotto, i quali sono mutabili, mentreche partendosi dal Tuono per discendere devono essere, come ho detto, amendue di Tuono, e salendo alla corda del Tuono devono esser Tuono e Semituono, come quelli del Tuono di terza maggiore, per lo che essendo detti intervalli variabili, ne viene in conseguenza, che il secondo intervallo di Tuono, sia accidentale, e non fisso, per lo quale nasce diversa la lettura delle note; onde noi per quello siamo obbligati o a far la mutazione, e per ciò a dir La, nella corda del Tuono descendente, oppure a pronunziare due volte il Fa, leggendo Sol, Fa, Fa, La; e quando queste costituzioni d'intervalli non sieno naturali è necessario farle per forza degli accidenti, come il tutto si vedrà ne' seguenti esempii. Eccone i diversi esempi per ciascheduno Tuono.

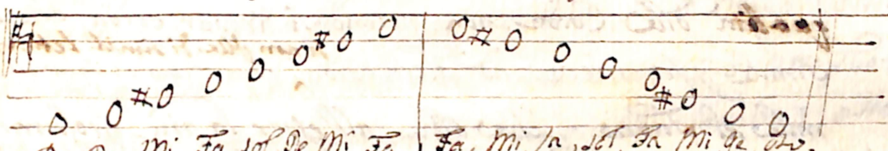
rispondente, perche dev' esser quasi che simile al Tuono, cioè un grado inferiore, siccome la Quinta dev' essere un grado superiore, come si riscontrerà per la regola della intrinseca qualità delle Corde, non potendosi trovar corda che sia simile perfettamente ad altra corda, se non delle di simil lettera, ma dicasi la Quarta simile al Tuono perche oltre all'esser la più prossima* della deve avere l'istesso ordine di consonanze, come ha il Tuono, cioè se il Tuono ha terza maggiore ancora la quarta deve avere terza maggiore, che vuol dire, che quella nota, che è terza della corrispondente, la quale è la sesta del Tuono, deve esser simile alla terza del Tuono, così nel Tuono di terza minore, la quarta deve avere terza minore, onde la corda, che è la terza della corrispondente, deve praticarsi simile alla terza del Tuono, ma questo in detti Tuoni di terza minore, per lo più quando detta terza della corrispondente sia discendente, dovendo esser detta corda, come di sopra ho mostrato, minore, solo per accidente, e come ho detto in altri luoghi, le corde minori accidentali devon sempre scendere di grado. La quinta si chiama nota di cadenza trattando delle parti fondamentali della Musica, che vale a dire della parte del Basso, come base dell'

* essendo secondo il sud.to ordine qualitativo, dalla maggiore alla minore, prossima seguente, [illegible] e così quando dico simile intendo la sua prossima seguente, come è della D, la G. della G, la C. e della deve +

Tuoni di 3a Maggiore.

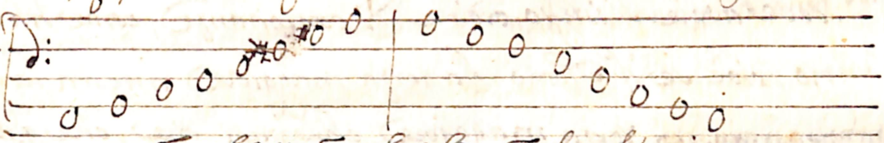


Do, Re, Mi, Fa, sol, Re, Mi, Fa, Fa, Mi, La, sol, fa, Mi, Re, Do.

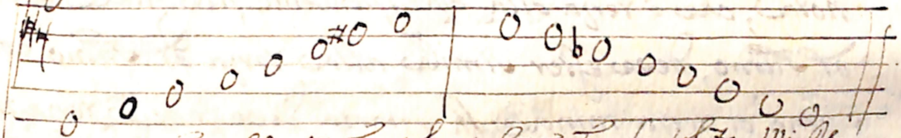


Do, Re, Mi, Fa, sol, Re, Mi, Fa | Fa, Mi, La, sol, Fa, Mi, Re, Do.

Tuoni di 3a Minore.



Re, Mi, Fa, sol, Re, Mi, Fa, sol, sol, Fa, Fa, La, sol, fa, mi, re,



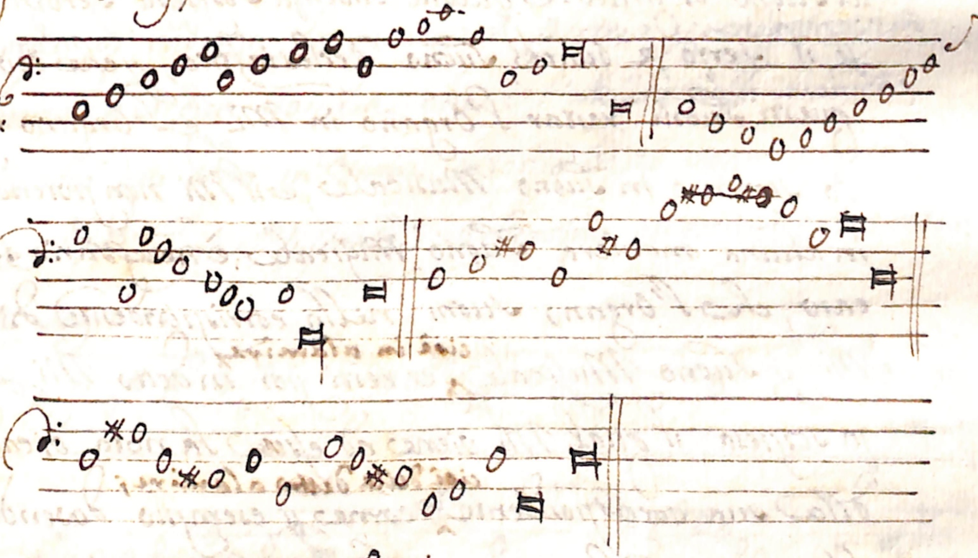
Re Mi Fa sol, Re, Mi Fa, sol, sol Fa, Fa La, sol Fa, Mi, Re

vedi a carte 95. al segno

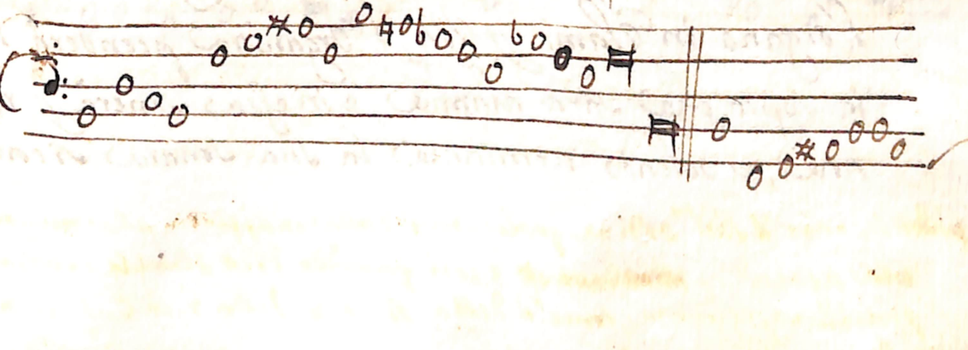
Da tutto il detto, e dimostrato si caverà, che il Mi, non può essere in alcuna maniera Tuono Musicale, perche ha sopra di se l'intervallo di semituono, e i Tuoni Musicali o siano di terza minore, o di terza maggiore devono avere il primo inter: vallo sopra di Tuono. I Tuoni musicali hanno le loro fisse regole, e le loro corde principali, le quali sono la terza, e la quarta, che si chiama corrispondente, e la quinta che si chiama la nota di cadenza. La quarta si dice Cor:

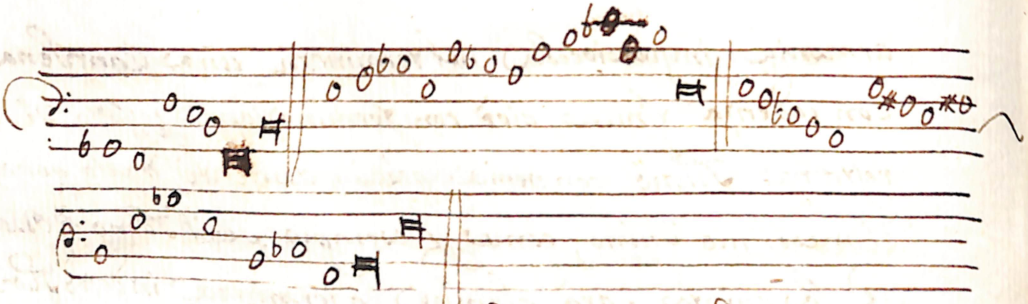
armonia; imperciocchè nel terminarsi una Cantilena con cadenza finita, cioè con terminazione perfetta si resta nel Tuono convenire precedentemente dalla quinta del medesimo Tuono, come per esempio, se il Tuono è Dsol:re la quinta sarà alamire, a terminare in detto Tuono, si deve cadere in Dsolre da quello alamire, o sia per disopra, o per disotto, se l'alamire sarà per disopra si farà un salto di quinta all'ingiù, se l'alamire sarà per di sotto si farà un salto di quarta all'insù: eccone gli esempij.

Tuoni di 3a Maggiore



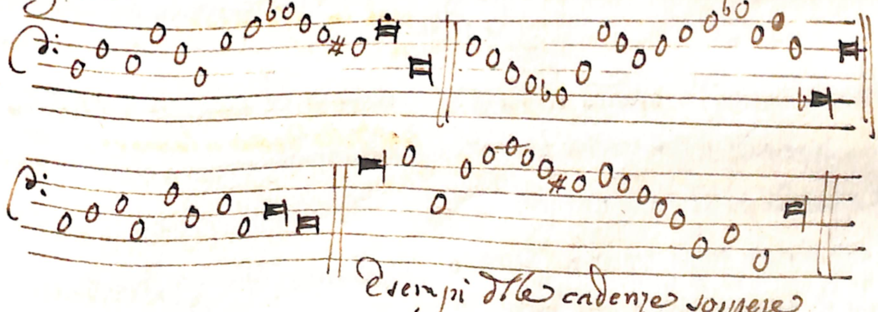
Tuoni di 3a Minore



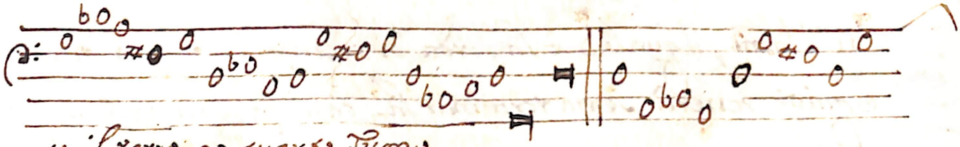


oltre alla cadenza finita si da un altra cadenza non finita,
quale si chiama mezza cadenza, ma più propriamente
cadenza sospesa, ed è il terminare nella corda del Tuono
non venendo dalla corda di cadenza, come si è detto di so:
pra, ma venendo dalla corrispondente, oppure scendendo
al Tuono di grado: e questa cadenza sospesa servirà a noi
per il Terzo, e Quarto Tuono Ecclesiastico, perche dovendo in
questi Tuoni restar l'Organo in Mi, e l'Organo sonan:
do sempre in Tuono Musicale, e il Mi non potendo essere
in alcuna maniera Tuono Musicale, è necessario in questo
caso, che l'Organo suoni nella corrispondente di detto
Mi per Tuono Musicale cioè in alamire e resti poi in detto Mi per caden:
za sospesa, il qual Mi viene ad essere la nota di cadenza
della sua corrispondente, cioè della detta alamire; come per esempio, dovendo sonar
l'organo in Elami per Mi, l'Organista prenderà la quar:
ta sopra, che sarà alamire, e in essa sonerà per terza mi:
nore, e volendo terminare la sua sonata si condurrà

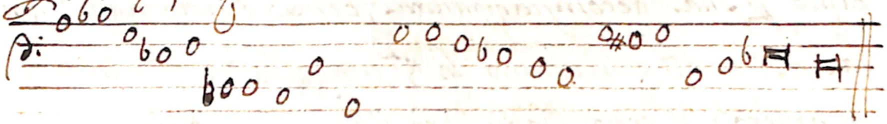
in Alami, il quale è la corda di cadenza del Tuono di alamire, e quivi resterà senza terminar la cadenza, dandogli in principio per sua accompagnatura, come è noto agli Organisti, la 4.a e 6.a e in ultimo la 3.a maggiore, e 5.a e in questa maniera il detto Alami, dirà Mi, perche dicendo alamire, come corda del Tuono di terza minore discendendo fino alla quarta sotto, La, ne viene, che Alami dice Mi. Colla medesima ragione, e regola dovendo l'Organista restare in Dsolre per Mi prenderà la quarta sopra, che sarà gsolreut, e quivi sonerà per terza minore, e resterà nella corda di cadenza, la quale è Dsolre per cadenza non finita (o si dica sospesa, che è l'istesso) nella maniera, che ho qui detto in Alami, e tanto basti sopra la descrizione del Tuono Musicale: Si osservino gli esempi d.lla cadenza sospesa.



Esempi d.lle cadenze sospese



Il terzo, e quarto tuono



Del Modo di Tastar coll'Organo a tutti i Tuoni, e dell'Intelligenza, che devono avere i Cantori della Corda Fondamentale dell'Organo.

Cap: 17.

Instruzione per l'Organo.

Al Primo Tuono l'Organo sonerà nelle Cantilene comode in Dsolre naturale, alle scomode in Cfaut per terza minore, a tutto, voglio dire a qualunque Cantilena.

Al Secondo Tuono l'Organo sonerà in Dlami per Re alle Cantilene scomode e alle comode in Gsolreut terza minore. a tutto

Al Terzo Tuono l'Organo deve tastare in Mi, ed essendo questo Tuono Autentico alle Cantilene scomode l'Organo tasterà in Dsolre per Mi, e alle scomode, perche troppo difficil cosa sarebbe il tastar per Mi in Cfaut, sarà

Instruzione per i Cantori.

Al Primo Tuono i Cantori prenderanno la corda fondamentale dell'Organo, e sia qual esser si voglia sempre per il Re di Natura grave, a tutto. cioè a qualsivoglia Cantilena.

Al Secondo Tuono s'intenderà la fondamentale dell'Organo sempre per Re di Natura grave, a tutto.

Al Terzo Tuono i Cantori prenderanno sempre la fondamentale dell'Organo per il Mi di Natura grave, a tutto fuori de salmi: a salmi poi prenderanno la fondamentale dell'Organo per il Re di B quadro Acuto.

necessario restare in ♮mi per Mi,
benchè negli Organi comodi si
resta in Bsolre per Mi tanto alle
Cantilene scomode, quanto alle
comode, e perche l'Organo
suona sempre in tuono Musica:
le, e il Mi non può esser tuono
Musicale, l'organista prende:
rà per tuono Musicale la quar:
ta sopra a quella corda dove
deve restare: sicche dovendo
restare in Bsolre per Mi sonerà
in gsolreut terza minore, e
resterà in detto Bsolre per cadenza
sospesa; e così dovendo restare
in ♮mi per Mi sonerà in ela
mi per Re, e resterà in detto
♮mi per cadenza sospesa, e così
si praticherà a tutto fuori de' sal:
mi; a salmi poi, siccome la
loro modulazione in questo tuono
è simile a quella del secondo
considerando il suo principio, la

la Corale, e la Finale, così egli sonerà l'Organo, come al secondo Tuono.

Al Quarto Tuono l'Organo sonerà in Alamirè per Mi, e per far questo conforme si è detto nel Terzo, egli sonerà per Tuo: no Musicale nella quarta sopra, che sarà alamirè per la sua terza naturale minore, e resterà in Alami per cadenza sospesa a tutto, e se le Cantilene fossero scomode può restare in Dsolre per Mi, come nel Terzo Tuono.

Al Quinto Tuono l'Organo sonerà alle Cantilene comode in Dsolre terza maggiore, alle scomode in Cfaut Naturale a tutto.

Al Sesto Tuono l'Organo sonerà a qualunque Cantilena in Ffaut natu: rale; ma se pure ad alcuna Canti: lena tornasse troppo alto, giacche difficil cosa sarebbe sonare in Elami terza maggiore si suoni in Dsolre terza maggiore a tutto.

Al Quarto Tuono i Cantori prenderanno la fondamentale dell'Organo, sempre per il Mi di Natura Grave, a tutto.

Al Quinto Tuono i Cantori prenderanno la fondamentale dell'Organo per la fondamentale del Tuono a tutto.

Al Sesto Tuono i Cantori pren: deranno la fondamentale dell' Organo per la fondamentale del Tuono a tutto.

Al Settimo Tuono l'Organo sonerà come al Quinto Tuono, a tutto fuori de' Salmi; a Salmi poi sonerà in gsolreut terza minore, e potrà restare a suo arbitrio o in detto gsolreut, oppure in desolre per cadenza sospesa.

All Settimo Tuono i Cantori prenderanno la fondamentale dell'Organo per la fondamentale del Tuono a tutto fuori de' Salmi, a Salmi poi se l'Organo resta nella Corda alta loro prenderanno detta corda per la Corale, cioè per il sol di B quadro Acuto, e se resta nella corda bassa prenderanno questa per quella corda, dove resta la maggior finale, cioè il re di B quadro Acuto.

All'Ottavo Tuono l'Organo sonerà alle cantilene comode in Ffaut; alle scomode, perchè troppo difficil sarebbe il sonare in Elami per terza maggiore,* si suoni in Dlasolre per terza maggiore a tutto. In questo Tuono, perchè le Cantilene Ecclesiastiche molto si raggirano sopra la sua quarta, per questo fa molto buona accompagnatura che l'Or:

All'Ottavo Tuono i Cantori prenderanno sempre la fondamentale dell'Organo per la fondamentale di detto Tuono a tutto.

* che sarebbe molto comodo al Coro

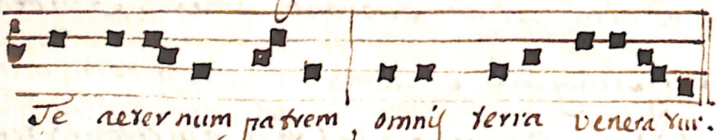
ganista si raggiri per Tuono ancor egli più che può sulla quarta della fondamentale già detta, e poi restare nella già detta fondamentale o per cadenza finita, o per cadenza sospesa, avvertendo però, che sonando per Tuono Musicale la detta quarta non sia, come ho detto nel terzo, e quarto Tuono, cioè per terza minore; poiche in questo Tuono si deve sonare per terza maggiore. Di qui è che si può restare coll'Organo, in questa maniera, (cioè sonando per la quarta) con qualche più di facilità ancora in Elami per terza maggiore; mentre: che si può render praticabile l'Organo a qualunque sorte di tuone fino all'uso di tre accidenti in Chiave, cioè di tre dieis, ovvero di tre b molli, ma quando si dovesse passar detto numero si rende molto difficile.

Negli altri Tuoni poi si seguiti la regola dei già detti, cioè il Nono, come il Primo, il Decimo, come il Secondo, l'Undecimo come il Quinto, il Duodecimo, come il Sesto, e i due Irregolari Decimo terzo, e Decimo quarto, se mai di simili tuoni occorressero Cantilene da accompagnarsi coll'Organo si riducono come il Terzo, e come il Quarto, e questo serva anco ai Cantori; poiche la fondamentale dell'Organo deve esser da loro sempre intesa per la fondamentale del Tuono, eccettuatene alcune congiunture, nelle quali l'Organista per bene adattarsi alle Cantilene Ecclesiastiche può restare nella Confinale del Tuono non solo per cadenza sospesa, come per esempio nel terzo, e quarto Kirie della Messa della Madonna, come eziandio per cadenza finita il che necessariamente deve fare da mezza la Storia in là della Madonna, e questo perche la Cantilena Ecclesiastica termina come per Tuono nella sua Confinale. Si danno ancora alcune Cantilene Ecclesiastiche, le quali non hanno la loro formazione totalmente regolare come sono il Sanctus, e l'Agnus Dei della Messa de Morti, e l'Inno Creator altme syderum, il quale

apparisce di quarto Tuono, perche resta in Mi di Natura Grave ma invertita la sua modulazione è tutta diversa dal quarto, poichè ella è di Undecimo Tuono. Ora inquesti, e in altri simili casi è necessario, che l'Organista tralasci le già scritte regole, e si uniti più che può alla modulazione delle Cantilene, perche sarebbe mostruoso il sentire i Cantori modulare in una maniera, e l'Organo in un altra, e per questo il Sanctus primo della Messa de Morti alcuni lo sonano in alamire naturale, e il secondo in Ffaut naturale, ed altri poi gli suonano amendue in detto alamire; e l'Agnus Dei si suona in gsolreut terza minore, e l'Inno suddetto si suona o in Cfaut, o in dsolre terza maggiore, come se fosse o Quinto, o Undecimo Tuono, e in questo i Cantori non prenderanno la fondamentale dell'Organo per la fondamentale dell'Inno, ma devono considerare, che l'Organo resta una terza sotto alla fondamentale del medesimo Inno, cioè l'Inno resta, e comincia nel Mi di Natura Grave, e l'Organo resta in Do di Natura Grave; e così s'abbia questo per regola universale, che dove le Cantilene non

sieno regolate, secondo le forme de loro Tuoni, allora
l'Organo deve adattarsi alle medesime, sicche sia più
unito, che può alle dette Cantilene.

Il Te Deum all'uso antico ne suoi versetti ha diverse mo:
dulazioni, ma siccome per lo comune uso non si costuma più non
occorre discorrerne; poiche i Moderni hanno preso l'aria
della parte maggiore de suoi versetti, come più comoda, e
più naturale, e sulla medesima cantano tutti i versetti
del detto Inno, la qual Cantilena è la seguente.



Questa Cantilena è di Ottavo Tuono per questo l'Organo la
sonerà, come se fosse Ottavo Tuono, cioè o in Ffaut, o
potendo in Elami terza maggiore con questa diversità
che la parola Sanctus, la quale tocca a sonare all'
Organo, siccome la medesima non resta in Do di B qua:
dro Acuto, ma insù, perche con essa non si cantano
altre note, se non della prima parte di detta Cantilena
così egli resterà coll'Organo in detto versetto una voce
sopra (per terza minore) alla corda, dove resta agli

altri versetti, e i Cantori devono sapere, che detta Cantilena del Te Deum resta in Do di B quadro Acuto, e che l'Organo resta medesimamente in Do di B quadro Acuto, eccettuato il citato Sanctus, il quale terminando in Re di B quadro Acuto l'Organo resta in detto Re.

Nel tempo che suona l'Organo si deono in Coro recitare quei versetti, i quali si tralasciano per causa dell'Organo, perciò che si dice, e questi versetti è solito, che gli cantino due cherici interamente sopra una sola corda, e perchè detta corda deve essere unita coll'Armonia dell'Organo, per questo si dice, che negli Autentici si prenderà per corda de versetti la Confinale del Tuono, cioè la Quinta, e nei Plagali l'istessa corda del Tuono, eccettuatone però il Terzo e 'l Quarto Tuono, i quali perchè restano in Mi, e perchè il Mi non può esser Tuono Musicale, per la qual cosa è necessario, che l'Organista prenda per Tuono Musicale la Quarta sopra al detto Mi; per questo si dice, che ne Tuoni, che restano in Mi tanto Autentici, che Plagali la corda de versetti deve esser la Quarta sopra al detto Mi. Avvisi, che il Terzo Tuono ai Salmi non si suona per Mi, perchè la Cantilena de Medesimi non ha relazione col

medesimo Mi: onde considerandosi da per se medesima, e come si è detto nell' Istruzione dell' Organo, avendo qualche similitudine colla Cantilena de Salmi del Secondo Tuono, per questo si considera come il Secondo Tuono; onde la voce per i Versetti sarà la fondamentale dell' Organo. Così ancora ne Salmi del Settimo si varia la regola dell' Organo, come si è detto, e la voce per i versetti sarà l'istessa Corale, dove si salmeggia. Nell' ottavo Tuono ogniqualvolta l' Organista suoni, come si è accennato nell' Istruzione, per Tuono Musicale nella Quarta di detto Tuono, allora tornerebbe bene servirsi per i versetti della medesima voce della Quarta, quando poi l' Organista non operi così, si prenda, come ho detto nei Plagali, per i versetti la voce della fondamentale.

Istruzzione per le Trasportazioni
Cap: 10.

Per far conoscere con più chiarezza, il già detto fin qui intorno al praticarsi dall' Organista gli accidenti per trasportare i

Tuoni, porremo più esempj di queste trasportazioni. Abbiamo detto nell'Istruzione, che il Secondo Tuono si suona in Elami, e che questo vuol dire, che la corda Elami, la quale naturalmente dice Mi, noi dobbiamo fare, che dica Re, e per far questo si deve sempre considerare il semituono, il qual corre dal Mi al Fa, e che fuor di questo luogo tutti gli altri intervalli di grado sono intervalli di Tuono: onde se Elami deve dire Re, bisogna che noi troviamo una corda sopra il medesimo, che dica Mi, e perche dal Re al Mi vi deve correre un Tuono, ed avendo Elami sopra Ffaut intervallo di semituono, è necessario, che poniamo il Diesis a Ffaut, e allora detto Ffaut col Diesis dirà Mi, e perche da Ffaut col Diesis a Gsolreut ci corre un semituono, per questo Gsolreut dirà Fa, e il principale Elami dirà Re; e perche il Re è Tuono Musicale di terza minore, il qual tuono deve aver sopra di se i due intervalli il primo di Tuono, e il secondo di semituono, e sotto di se due intervalli di Tuono, ed avendo già mostrato i due di sopra, come devono essere il primo di Tuono, e il secondo di semituono, cioè da Elami a Ffaut col Diesis Tuono, e da detto Ffaut col Diesis a Gsolreut

semituono bisogna che noi consideriamo adesso i due intervalli di sotto amendue di Tuono. sotto a Elami sta Dsolrè intervallo di Tuono, e sotto Dsolre sta Cfaut parimente intervallo di Tuono: dunque per i due intervalli di sotto essendo amendue naturali non ci abbisognano accidenti, ed avendo trovato l'accidente negli intervalli sopra, qual'è Ffaut col Diesis potremo francamente dire, non ci abbisognare in detto Tuono d' Elami per altro che un solo accidente. Il Diesis si deve sempre porre alla corda più minore: di qui è che volendo porre il Diesis ad una data corda è necessario osservare se vi siano nel sistema corde più minori di quella a cui noi vogliamo dare il Diesis, che non ve ne essendo, potrà darsi francamente il Diesis, ma se ve ne sono delle più minori è necessario che tutte quelle, che sono minori della data corda tutte abbiano il Diesis. Ora nel descritto Tuono d' Elami per altro si pone il Diesis a Ffaut, e perchè Ffaut è la corda di tutte l'altre la più minore, per questo egli può avere il Diesis, senza che nessun'altra abbia il Diesis.

Ho detto nell'Istruzione nel caso del Terzo Tuono, che non potendosi sonare in Cfaut per Mi, è necessario sonarlo in Dsolre:

vegghiamo, perche non si possa sonare in Cfaut per Mi. Già ho detto, che il Mi non può esser Tuono Musicale, e che volen: do restar l'Organo in una data corda per Mi, si deve pren: der la Quarta sopra per Tuono Musicale con terza minore. (Notisi, che tanto è dire per terza minore, quanto è dire so: nare in una corda per Re: e tanto è dire sonare in una corda per terza maggiore, quanto è dire sonare per Ut.) Dun: que volendo restar coll'Organo in Cfaut per Mi, si deve pren: der la Quarta sopra, la quale è Ffaut con terza minore. Sicche bisognerà trovare i due intervalli sopra, il primo di Tuono, e l'altro di Semituono. Ffaut ha sopra di se gsolreut intervallo di Tuono, e gsolreut ha sopra di se alamire in: tervallo di Tuono, e questo deve essere di semituono: onde è necessario dare il bmolle a detto alamire, e averemo gli intervalli di sopra; Cerchiamo adesso gl'intervalli di sotto. Ffaut ha sotto di se Elami intervallo di semituono, il quale dovendo esser di Tuono, sarà necessario porre il bmolle a Elami; Elami col B Molle ha sotto di se Dsolre in: tervallo di semituono; onde dovendo esser di Tuono sarà ne: cessario dare il bmolle a Dsolre: Sicche aviamo no:

minato tre bmolli; alamire col bmolle negl'intervalli di sopra, e il bmolle di Elami, e di Asolre negl'intervalli di sotto, e perche il bmolle si deve dare di mano in mano alle più maggiori: dovendo dunque dare il bmolle a Asolre, che delle corde, alle quali abbiamo posto l'acci: dente è la più minore, è necessario, che l'abbiano tutte quelle, che sono di lei maggiori: siechè devano necessa: riamente avere il bmolle alamire, Elami, e ♮ mi, mag: giori di Asolre, che con quello di Asolre saranno quattro bmolli. Ho detto, che fino a tre accidenti si possono con qualche agevolezza praticare; ma quando si arriva al quarto, allora si rende molto difficile la pratica dei medesimi: onde detta sportatura, perche porta quattro bmolli, per questo si rende molto malage: vole a praticarsi: e benvero, che in questa sportatura solo tre bmolli sono fissi in chiave: poiche il secondo intervallo di tuono sotto alla corda del tuono, nel tuono di terza minore, chiamato da me mutabile è intervallo accidentale, conforme si è mostrato negli esempj: onde quel bmolle di Asolre è bmolle accidentale: nientedimeno

perche si deve praticare con frequenza reca ancor egli la parte sua della difficoltà a chi non ha una buona pratica dell'Organo. Questo secondo intervallo di Tuono sotto la corda del Tuono si può ben conoscere ancora per la regola della corrispondente, la quale è la quarta del Tuono, mentre questa per sua natura deve avere la terza, come si è detto in altro luogo, conforme l'ha il Tuono, cioè se il Tuono ha terza maggiore ella deve avere terza maggiore, e se ha terza minore, ella deve avere terza minore, eccettuatone alcuni casi, che la circolazione del tuono sforzi a uscir della regola, come sarebbe, quando la detta corda della terza della corrispondente ascendesse al tuono, come ho già detto, e dimostrato nella spiegazione del Tuono Musicale. Ora nella trasportazione suddetta il tuono Musicale è Ffaut terza minore, la sua corrispondente è bfa: dunque anco bfa deve avere terza minore: la terza minore di bfa è dlasolre col b molle: dunque la corda, che forma il secondo intervallo del Tuono sotto la corda del Tuono è l'istessa della terza della corrispondente: sicche per due strade di detta corda si viene in cognizione, cioè per

gl'intervalli sotto il Tuono, e quella Corrispondente. Fin qui ab=
biamo fatto due esami de' tuoni di terza minore, facciamo=
ne adesso due di terza maggiore. Ho detto nell'Istruzione,
che tornerebbe molto comodo al Coro sonare l'ottavo Tuono in
Elami per terza maggiore, che tant'è dire per ut, ora
ne faremo l'esame.

Il Tuono Musicale di terza maggiore, deve avere i due
intervalli sopra amendue di Tuono, e i due intervalli sot=
to, il primo di semituono, e il secondo di Tuono: imperciocc=
chè la corda di detto Tuono dice Fa discendendo, e do
ascendendo. Elami dunque ha sopra di se Ffaut in=
tervallo di semituono, e perchè deve esser di Tuono è
necessario porre il Diesis a Ffaut. Ffaut col Diesis ha
sopra di se gsolreut intervallo di semituono, e perchè
deve esser di Tuono bisognerà porre il Diesis a gsolreut,
e questi saranno i due intervalli sopra. Cerchiamo
gl'Intervalli sotto. Elami ha sotto di se Dsolre inter=
vallo di Tuono, e perchè deve esser di semituono bisognerà
porre il Diesis a Dsolre. Dsolre col Diesis ha sotto di se
Cfaut intervallo di un Tuono, e mezzo, e perchè deve essere

di Tuono bisognerà porre il Diesis a Csolfaut. Non si può dare il Diesis ad alcuna corda, che non l'abbiano ancora tutte quelle, che le sono minori. Delle nominate corde coll'accidente la maggiore è Gsolre: sicche dovendo dare il Diesis a Gsolre è necessario darlo a tutte quelle, che sono di lei minori: sicche sarà necessario, che l'abbiano Gsolreut, Csolfaut, e Ffaut, acciocchè possa averlo ancora Gsolre. Onde in questa Sportatura sono quattro accidenti; di qui è che si rende molto difficile a praticarsi. Consideriamo adesso, come ho detto, nell'Istruzione questo Ottavo Tuono per Tuono Musicale, nella quarta sopra la sua fondamentale, e questo non per altra ragione, se non perche le Cantilene di questo Tuono si raggirano molto sopra la detta Quarta, quale è il Fa di Bquadro Acuto, onde l'Organista si figurerà di sonare in detto Fa di Bquadro Acuto, e poi restare nel Do, e perche noi abbiamo mostrato, che si deve trasportare questo Tuono in Elami, la quarta sopra sarà alamire, perciò si sonerà in alamire terza maggiore, e nel terminare passeremo* ~~[illegible]~~ in Elami, oppure si resterà in detto Elami

* a Bmi per far perfetta cadenza in Elami +

per cadenza sospesa. Io però molto lodo nei giorni solenni il terminare per cadenza finita, perchè si rende più nobile, e più maestosa detta terminazione. Ho detto, che il sonar così in alamire per terza maggiore si rende più agevole: ora io proverò. Alamire deve avere due intervalli sopra di Tuono, i quali saranno ♮mi, e Csfaut col Diesis, i due intervalli sotto, il primo di semituono, e l'altro di Tuono saranno gsolreut col Diesis, Ffaut col Diesis. La corda più maggiore di queste col Diesis è gsolreut, il quale ha minori di se csolfaut, e Ffaut: onde non saranno più che tre diesis in Chiave; e avendo detto, che con tre accidenti si può con qualche agevolezza sonare, per questo in questa maniera si renderà praticabile il detto Ottavo Tuono in Alamire. Questa regola de due intervalli sopra, e due sotto al Tuono Musicale, unita assieme colla cognizione dell'intrinseca qualità delle corde farà chiaramente conoscere a chicchesia il modo di trasportare un Tuono da una corda a un altra, e quali, e quanti possano essere gli accidenti, che

in far ciò gli abbisogneranno, che come questi passeran=
no il numero di tre, può sicuramente dirsi esser difficile la
pratica dei medesimi.

Tavola

delle cose più notabili, che si contengono in questo libro.

Accidenti Musicali, loro segni . a carte 12. 14

B Molle c. 9. perchè è stato introdotto 24. 26. 71. autorità di Guido, e del Franchino per l'inventione del B mol: le 24. Esame sopra alcune Antifone a conto del b mol: le 25. 27. 28. settura della chiave del b molle 13. quella nota, che ha il b molle accidentale deve scendere di grado 14. 25.

B Molle grave 23. inconvenienti per causa di questo ac: cidente 23.

B quadro Giacente, sua inventione 25. 44. Antifone, dove vogliono il b quadro giacente 44. 47.

Cantare a scosse 55. Cantare i salti di 3.^ce^ 55.

Cantore deve tenere l'orecchio teso agli altri 60.

Cantilene per ben comporle 61. per adattare il senso delle parole vi sono i sentimenti degli autori 62.

Cantilene per ben comporle in particolare 65.

Canto Fratto, che cosa sia. 66.
Concerto Musicale a quante voci. 66.
Canto Fermo, Canto Piano, Musica Piana sua definizione, come si distingua dalla Musica, come si apprenda c. 1. motivo che ha avuto la Chiesa in introdurlo 53.
Chiavi quante sono, sue figure, e nomi, chiave accidentale 7.
Cantilene a quanti si estendono 103. divisione delle Cantilene 103.
Corde Musicali di quattro specie 67. 69. similitudine delle dette corde 69. procedimento delle medesime dalla maggiore alla minore. 68.
Corde da piantare i Tuoni 303.
Corda Corale, modo di trovarla 39. 40.
Corde principali de Tuoni 42.
Corde del Sistema, modo di trovarle 99.
Corrispondente quale sia 45. 74. 104.
Corda di Cadenza quale sia 74. Mezza cadenza, cadenza sospesa 75. esempij della medesima 76.
Dimostrazione delle 19. voci, e delle 16. corde vedi la lettera d.
Distanza delle voci, o corde da una ad un altra. 2.
Cadenza cosa sia, dove si faccia, antifona dove si fanno le cadenze 92. 93.
Dimostrazione delle 19. voci c. 3. Dimostrazione delle 16. corde 12.
Deduzione 3.
Dimostrazione del Sistema di Guido.
Ditono, e Semiditono 14.

Diesis 14. note capaci del Diesis 13.

Dia-tessaron
Dia-pente } 15.
Dia-pason

Esacordo 13. maggiore, e minore 15. Siudo, come chiamas-
se gli esacordi, e distinguergli di che mezzo si servisse 5.
Esacordo maggiore, e minore 15.
Estensione del Sistema massimo 3. 5
Euouae. 35.
Ebraiche parole, come debbansi pronunziare vedi Pro=
nunzia

Finali a diversi principij de modi 30.
Finali Ambrosiane 32.
Finale Francese 32.
Fa, quando si dica sopra il La 46.
Figure de Grammatici Sistole, e Diastole 60.
Fa sono di più specie 69.

Intervalli quanti sono, spiegazione 15. dimostrazione dei medesimi 16. di quante specie 17.
I Greci come distinguevano le specie degli intervalli 18.
Dimostrazioni delle diverse specie degl'intervalli 18.
Esempj delle specie degl'intervalli 19.
Intonazioni de Modi 30. della corda fondamentale, e corale, che si trova avanti l'intonazioni. 35.
Intonazione del Salmo In exitu 34.
Intonazioni de Cantici, e ripresa de loro versi 35.
Intonazioni de Salmi dell'Ore 36.
Intonazioni de Salmi degl'Introiti. 36.
Intonazioni de Salmi come devono usarsi secondo l'occorrenze. 37.

Lettere del Canto 1.
Luoghi del Canto per variar la voce, loro accrescimento. 11.

Musica universale, e particolare 72. Musica universale moderna ha due Modi 72.

Modi, o Tuoni quanti sono 20. si dividono in autentici, e Plagali 32. in Irregolari, e Regolari 20. autorità di Scotto sopra i detti Modi 29.

Consimilitudine de Modi 29.

Mano di Canto 7.

Qualità de Modi per comporre 83.

Modo di 3.a Maggiore, ed di 3.a Minore 72. esempij de i detti Modi 74. 75.

Mutazione 9.

Modi istruzione per trasportargli 102.

Modo di ben modulare 42.

Medietà di quattro sorte 19.

Monosillabo, come deva pronunziarsi nelle medietà 505

Principij, o cominciamenti de Modi.

Note diverse nella figura, Nomi delle medesime, spiegazione di tutto intorno alle stesse 6. Non hanno varietà di tempo 7. Guido inventore de nomi delle Note 4.

Neuma 44.

Organo se è di giusto Tuono 39. Modo di star coll'
Organo i tutti i Tuoni 77. Istruzione per i Cantori
della Corda fondamentale dell'Organo 77. Istru:
zione per i Cherici che devono rispondere i versetti
sull'Organo 101.

Pronunzia ridicola delle note 54. come deva esser
dolce, e vivace 54.
Pronunzia delle vocali I, ed U. 56.
Pronunzia delle parole 50. questa esser diversa
da quella degli Antichi. 50.
Pronunzia delle parole Ebraiche nelle finali, e
nelle Medietà 50.
Come si deve alterare piuttosto le parole che il Suono
delle note, autorità di Franchino, e di S. Agostino
sopra questo 59.

Quinta falsa praticata dagli antichi, suoi esempj a 23. 25.

Rimmo, che cosa sia, e come le parole devono servi=
re al medesimo. 53.

Tuono che cosa sia vedi Modo, sua divisione, Semituoni quan=
ti siano 2.
Tuono disiuntivo 103.
Modo di dar la voce in tutti i tuoni 303.
Modi di dar la voce in tutti i Tuoni Misti 41.
Tuoni Misti, e Commisti 41.
Tirare al Tuono, che cosa voglia dire 73.
Tempo buono, e Cattivo, che cosa significhi nel Canto 44.
Tritono. 55. modo di correggerlo. 55. esempj dove è. 55.

Vocale dopo la vocale in una sillaba, suoi esempj. 60.

Ma siccome furono assegnate le proprie corde per le specie dell'Ottava, così furono assegnate ancora per le specie della Quarta, e della Quinta, estratte dalle specie dell'Ottava, nelle quali furono adattati i primi quattro autentici Tuoni; come io qui dimostro, e come nel trattar de' Tuoni si vedrà.

Le specie dell'Ottava.		Le specie della Quinta	
Prima	— da A, ad a.	Prima	— da B, ad a.
2.da	— da ♮, a ♮.	2.da	— da C, a ♮.
3.za	— da C, a c.	3.za	— da F, a c.
4.ta	— da D, a d.	4.ta	— da g, a d.
5.ta	— da E, ad e.		
6.ta	— da F, ad f.		
7.ma	— da g, a gg.		

Le specie della Quarta

Prima	— da a, a d.
2.da	— da ♮, ad e.
3.za	— da c, ad f.

Queste diverse specie per

Si aggiunga questo a carte 20. al segno a)

I Tuoni secondo le comuni scuole son' otto situati sopra quattro corde le quali sono il Re, il Mi, il Fa, e il Sol di natura grave, o dicasi quest'ultimo Do, di B quadro acuto, sicche sono D solre, Elami, Ffaut, e gsolreut, ponendone due per corda cioè il primo, e il secondo nel Re; il terzo, e quarto, nel Mi; il quinto, e il sesto nel Fa; e il settimo, e l'ottavo nel Sol, chiamato Do di B quadro acuto: e di questi quelli di numero impari furon detti autentici, e quelli di numero pari Plagali come ho già detto; e la distinzione da questi, a quelli si è che avendo ciascun tuono per sua costituzione un ottava cioè il

luogo di otto voci; negli Autentici qste otto voci son poste tutte sopra la loro fondamentale, e ne' Plagali cinque sopra, e quattro sotto; ma che qsti Tuoni regolarmente sieno più di otto adesso lo dimostrerò.

Le Specie della Dia-pason ✝

6 Si aggiunga ciò che segue a carte 29 al segno 6

Ho detto qsto non perchè gli Antichi Scrittori del Canto Ecclesiastico abbian fatta menzione de' detti dodici Tuoni regolari, e de' due da me posti irregolari; anzi da loro si ricava che anticamente nella Chiesa si servissero di soli quattro Tuoni de' quali il primo era detto, con greca voce, Proton; il secondo Deuteron; il terzo Triton, e il quarto Tetrarton: e che dipoi nell'avanzarsi il Canto fossero ridotti a otto chiamandone quattro Autentici, e quattro Plagali, avendone di ognun di qlli fatti due: ma quello, che non si ricava da' loro scritti si deduce con chiarezza dalle cantilene, che scritte si trovano; e qsta giusta considerazione, chi sa! forse fu la causa che mosse il dottissmo Glareano a speculare le forme de' detti Tuoni nel modo già dimostrato, e riconoscere non altrimenti esser otto i Tuoni regolari, ma bensì dodici, contuttochè a' soli primi otto vengano assegnate le Intonazioni proprie de' Salmi come adesso dirò

Dopo qsti Tuoni costituirono ✝

Si aggiunga ciò che segue a carte 40. al segno ⊆

Altro esempio: dovendosi cantare l'Inno Quem terra il qual è di secondo Tuono comodo, e comincia anche questo nella sua fondamentale cioè in Re di natura grave, oppure in Re di Bmolle acuto, per trovarsi in molti libri scritto in Re di Bmolle acuto: trovisi per la suddetta strada di Gammaut la voce di gsolreut dicendo in questa Sol; e salgasi una voce al La, che sarà alamire, avendo assegnata l'altezza di alamire per la corale de' Tuoni comodi; ora su questa trovata voce di alamire si dica Fa, e s'intenda per questo Fa il Fa di natura grave, o quello di Bmolle secondo dove si trovi scritto quest'Inno, insomma per la Terza di detta cantilena essendo la Terza la corale del secondo Tuono: trovata così la voce della Terza si scenda al Re, e in questo Re si comincerà il detto Inno, e verremo ad aver piantato questa cantilena di Tuono Plagale comodo, in Ffaut; anzi in Ffaut col Diesis, che vale a dire un semituono minore più alto di Ffaut naturale per la diversità delle Terze, avendo questo Tuono la Terza minore, e la distanza da alamire, dove si è posta la Corale, ad Ffaut è di Terza maggiore; ma questo poco importa per che un semituono più alto, o più basso non può rendere sconcia, o mal situata una cantilena.

Ho detto a carte 39. che parlando generalmente per la corda corale di tutti gli Autentici si deve prendere la loro Quinta, e per quella de' Plagali la loro Terza, non ostante che il Terzo Tuono abbia per corale la Sesta; e il Quarto, e l'Ottavo abbiano per corale la Quarta: Questo si è detto per una regola universale, e regolare: dico universale per che non tutte le Cantilene richiedono dopo di loro l'intonazione de' Salmi toccando questa solo alle Antifone, e Introiti; benche si possa mettere in questo numero anche i Responsi attesa la loro determinata cantilena de' loro Versetti, la quale ha relazione

all'adattata loro Corale, a riserva de' Versetti de' Responsi di Sesto Tuono: ho detto; regolare, perche siccome le cantilene de' Tuoni Autentici, stendendosi quanto stender si possono, devo= no arrivare all'Ottava della loro Fondamentale; e quelle de' Plagali alla sesta sopra la loro Fondamentale, ne vie= ne che la Corale di tutti i Tuoni sarà egualmente una quarta sotto la loro più alta corda: imperciocche avendo gli Autentici per corale la Quinta, questa è situata una quarta sotto all'Ottava, estremo acuto degli Autentici: così i Plagali, aven= do per corale la Terza; questa è medesimamente una quarta sotto alla Sesta, estremo acuto de' Plagali: e per ciò doven= dosi cantare per esempio l'Inno Sanctorum meritis, il qual'è di terzo Tuono, benche il terzo Tuono abbia per propria corale il Fa di Bquadro acuto il qual'è una sesta sopra alla sua Fondamentale, non ostante si può, per adattare la posizione di detta cantilena, prendere per corale la Quinta, che è il Mi di Bquadro acuto; e perche quest'Inno è di cantilena co= moda, si prenderà per la detta corale la voce di alamire; on= de trovata, per la suddetta strada della più bassa corda che uni intuona, la voce di alamire, su questa voce diremo Mi, in= tendendolo per il Mi di Bquadro acuto, e da questo poi, sotto voce, si scenderà al Mi di natura grave, scendendo una quinta, e di qui scendendo una voce troveremo il Re, dove co= mincia detta cantilena. Altro esempio; si prenda l'Inno Salutis humanæ sator, il quale è di Quarto Tuono, e per la regola de' Plagali, dir si può di cantilena scomoda, onde per la voce della sua corale prenderemo la voce di gsolreut: trovata l'altezza di gsolreut, su questa voce porremo la ter= za del Tuono, per la suddetta regola di prendere per corale de' Pla=

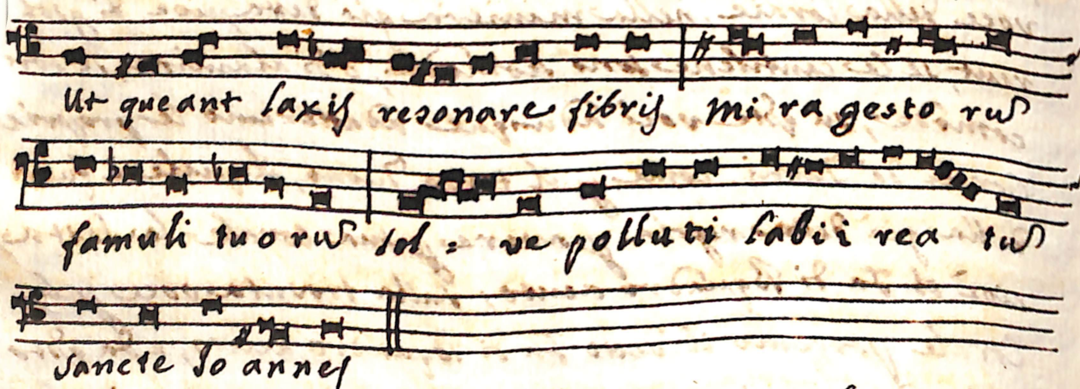
gali la loro Terza, contuttoche la propria Corale del Quarto Tuono, sia la Quarta; onde trovata, come si è detto, la voce di gsolreut su qsta voce diremo sol, intendendolo il sol di natura grave, il qual'è lo stesso gsolreut; e da qsto scendendo una voce avremo il Fa, che è la corda dove comincia la Cantilena di detto Inno; e così qsta Cantilena tornerà posta nel suo proprio luogo, cioè nel Mi di natura grave.

Ma quando qsta regola di prendere universalmente in tutti gli Autentici p corale la loro Quinta, e in tutti i Plagali la loro Terza, che pure torna bene adattata rispetto ancora a qlle cantilene, che son fuori degli otto primi Tuoni, cioè a qlle del Nono, Decimo, Undecimo, e Duodecimo, quando dico qsta regola non si rendesse agevole a praticarsi, oppure non piacesse, si potrà prendere in ciascun Tuono la propria Corale, e di qsta servirsi; p esempio, trovata la voce della Corale, nella maniera già detta, cioè di gsolreut, se le cantilene sono scomode, o di alamire, se son comode, su qste voci adunque adatteremo le proprie Corali de' Tuoni, come p il terzo Tuono, il quale è fuori della già detta regola p avere p sua corale la sesta, cioè il Fa di Bquadro acuto; sulla trovata voce p la Corale porremo il detto Fa di Bquadro acuto, e da qsto poi andremo rintracciando la voce dove comincia la Cantilena; così nel Quarto Tuono, sulla voce della Corale porremo il La di Natura grave; e nell'Ottavo, il Fa di Bquadro acuto, essendo qste le corali proprie di qsti due Tuoni: avvertendo p ò che p corale di qsti tre Tuoni Terzo, Quarto, e Ottavo, ogni qual

volta le cantilene non fossero eccedenti, cioè che non ol:
trepassassero i loro prescritti termini, si prenda sempre
la voce della corale più alta, che vale a dire di alamire
per aver questi Tuoni la loro corale una posizione più al:
ta della prescritta regola, e in questa maniera si toglie:
ranno quegl'inciampi che nell'altra, benche più esatta,
potrebbero forse occorrere; e tanto serva per bene in:
tendere il modo di situare le cantilene di qualsivo:
glia Tuono.

Per mantener poi il Coro ⸿

Si aggiunga ciò che segue a carte 44 al segno ⸿



Ho posto quest'Inno non solo col segno del Diesis in quelle note che
vengono intonate col Diesis, come eziandio col segno del B=
molle a que' Mi di natura grave i quali per uso, e per arte di
cantare si sogliono intonare rimessi di voce come se a=
vessero il Bmolle: ho detto per uso, e per arte di cantare poi=
che per proprietà non vi può stare il Bmolle, mentre che il

mi propriamente capace del Bmolle è quello che a sotto di se un Fa, distante da lui una quarta, come è il mi di Bquadro acuto, che sotto una quarta ha il Fa di natura grave: e per questa ragione, a voler leggere quelle note della parola laxis, e quelle della parola famuli nel modo che vengono intonate, bisogna supporre sotto il Bmolle grave per che la seconda nota di laxis, e la terza di famuli è necessario che si chiami La.

Osservisi adunque che essendo la corda fondamentale di questo Tuono quella dov'e' comincia, cioè il Re, la quale scende al Do, che risale al Re in tempo buono; benche nella nostra pronunzia la sillaba ant di queant non apparisca lunga come è; per questo quel Do viene intonato col Diesis: così il medesimo Do della parola resonare, essendo la sillaba na, di resonare non solamente lunga quanto eziandio col suono di lunga per la posa, o dicasi accento che in essa cade, e per conseguenza tempo buono: nell'istesso modo tutti i sol di natura grave delle parole mira gestorum, che son quattro devon'esser retti per che in essi cadono i tempi buoni, a riserva del secondo, e per che detta Corda non solo è una delle principali del Tuono, essendo la Quarta, ma colla parola gestorum in essa si fa cadenza, onde per questo que' Fa di Natura grave, che ad essi salgono, vengono intonati col Diesis. Nel Do, poi di Natura grave della parola tuorum, non vi può stare il Diesis per che colla suddetta parola, in esso Do vi si fa cadenza cioè posamento, e terminazione di parola, conciossiacosache quella corda nella quale si fa Caden=

za per allora fa figura di buono, e per questo non si può alterare. Nel primo Do, della parola Solve, perchè procede dall'antecedente nel quale si è fatta cadenza, non si può porre il Diesis benchè salga al Re; ma quando non procedesse dall'antecedente cadenza, non per tanto, potrebbe essere intonato col Diesis, per che detto Re al qual'è sale non è tempo buono, se non in caso, che a quel Do vi si scendesse antecedentemente dal Re, come sono le tre prime note di quest'Inno. Il secondo Do di detta parola Solve, contuttochè salga al Re sulla sillaba prima della parola polluti, la quale per esser lunga apparterrebbe al tempo buono, nulladimeno perchè l'accento, o dicasi posamento cade sulla sillaba seconda di detta parola, che pure anch'essa è lunga, per la causa di detto accento, questa seconda sillaba è quella che è tempo buono; onde per questo quell'antecedente Re viene ad esser tempo cattivo, e per ciò non devesi, il detto Do, intonare col Diesis. I sol di natura grave delle parole Labii reatum, per la medesima ragione di quelli di Mira gestorum, devon'esser retti, e per ciò viene intonato quell'ascendente Fa, col Diesis: e medesimamente per la causa istessa viene intonato col Diesis il Do della parola Joannes. Onde chiaramente da questa cantilena si vede, che quelle corde, che devon essere, e che posson esser sostenute cioè rette, naturalmente vengono rette, senza che i Cantori veggano il segno del Diesis, e senza eziandio reflettervi; come ancora da molte altre cantilene si può ricavare.

Circa poi a quei B molli che io vi ho segnati per dimostrare quelle corde esser dall'uso cantate col B molle, altro non si può dire se non che l'uso ha introdotto tal remissio:ne di voce per una certa dolcezza, o dicasi maniera di canto, lo che qui non si può attribuire a errore mentre quella nota intonata col B molle scende di grado, e non reca alterazione al Suono, imperciocchè detto B molle non toglie, che non si distingua eziandio sul bel principio [per causa del Diesis che vien posto al Do] essere il Re la fondamentale, in ordine alla Terza minore che è il Fa di Natura grave; non es:sendo tra le Note altre che il Re, e il Mi, che abbia:no la Terza Minore; la detta corda adunque fon:damentale non può essere intesa per il Mi, perchè in:tonandosi la corda sotto col Diesis si verrebbe a dare il Diesis al Re, del che egli è incapace; onde chia:ramente scorgendosi la nota intonata col Diesis essere il Do, ne viene per conseguenza che la fonda:mentale resti il Re; che tanto basta per distin:guere il Suono.

Questa regola &

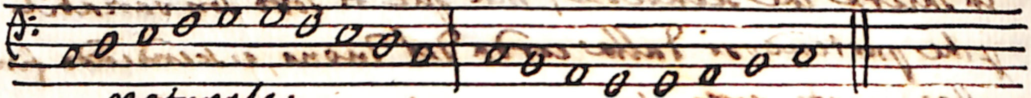
Si aggiunga ciò che segue a carte 74 al segno ȩs

Queste dimostrazioni de' Tuoni Musicali con aver posto il sistema della loro Dia-pason, o dicasi Ottava tutta diret-tamente, ascendente, e descendente sono secondo l'uso antico: Ma la vera dimostrazione de' Tuoni Musicali secondo il moderno sistema, si è dimostrando la loro Dia-pason come i Tuoni plagali cioè p di sopra alla fondamentale fino a una quinta, e p di sotto fino a una quarta; onde la parte di sopra del sistema del Tuono di Terza maggiore dirà Do, Re, Mi, Fa, Sol, salendo, e descendendo Sol, Fa, Mi, Re, Do: e la parte di sotto Fa, Mi, Re, Do, descendendo, e salendo Do, Re, Mi, Fa. e p conseguenza gl'intervalli di sopra sono salendo tuono, tuono, semituono, e tuono, e scenden-do, sono gli stessi cioè tuono, semituono, tuono, e tuono: e quei di sotto sono scendendo semituono, tuono, e tuono, e salen-do medesimamente tuono, tuono, e semituono. e questo è sistema im-mutabile rispetto al Tuono di Terza minore p che i detti intervalli non son variabili essendo gl'istessi tanto in salire, che scendere. La parte di sopra poi del Tuono di Terza minore dice Re, Mi, Fa, Sol, La, salendo, e descendendo La, Sol, Fa, Mi, Re. e la parte di sotto scendendo dice Sol, Fa, Fa, Re; e salendo Re, Mi, Fa, Sol; con dare il diesis a detto Fa, che sale al Sol, corda del Tuono; e p conseguenza gl'intervalli

sopra sono ^salendo tuono, semituono, tuono, e tuoni; e scendendo sono gli stessi cioè tuono, tuono, semituono, e tuono; e questi pure sono stabili perchè gli ^stessi sono, come ho già detto, tanto in salire che scendere; ma que' di sotto son variabili perchè partendosi dalla corda del Tuono, e scendendo fino alla quarta sotto sono tuono, tuono, e semituono, ma dalla detta quarta sotto partendosi per salire al Tuono son questi tuono, tuono, e semituono: ne rechi confusione il vederli posti coll'istesso ordine, come se fossero la stessa cosa; perchè quando si pongono descendenti si pone in primo luogo il più acuto, e in ultimo luogo il più grave intervallo: e quando si pongono ascendenti vien posto prima il più grave, e in fine il più acuto; sicchè dove descendendo è il semituono, cioè nell'intervallo più grave, ascendendo è un tuono: così dove è il semituono, salendo, cioè nel più acuto intervallo, scendendo è un tuono, come si vedrà nella loro dimostrazione. Ma perchè per la semplice cognizione del canto Ecclesiastico serve il conoscere i due primi intervalli sotto, e sopra il Tuono perciò questo de' i detti soli due intervalli ho parlato; e son per parlare nell'istruzione delle trasportazioni; onde il dotto Cantore, ovvero Organista, potrà a suo piacere considerare ^o solo i detti due primi intervalli, come necessarj, oppure tutto il sistema

de' due Tuoni Musicali, conforme io l'ho descritto e come io qui colle Note dimostro.

Tuono di Terza maggiore, il qual'è immutabile.



naturale

per accidente

Tuono di Terza minore, il qual'è variabile.

naturale

per accidente

Da tutto il detto, e dimostrato